Luz C. Souto

# **Memorias de la orfandad**
## Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina

Ediciones de Iberoamericana

103

Consejo edit orial:

Mechthild Albert
*Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn*

Enrique García-Santo Tomás
*University of Michigan, Ann Arbor*

Aníbal González
*Yale University, New Haven*

Klaus Meyer-Minnemann
*Universität Hamburg*

Daniel Nemrava
*Palacky University, Olomouc*

Katharina Niemeyer †
*Universität zu Köln*

Emilio Peral Vega
*Universidad Complutense de Madrid*

Janett Reinstädler
*Universität des Saarlandes, Saarbrücken*

Roland Spiller
*Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main*

# Memorias de la orfandad

## Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina

Luz C. Souto

Iberoamericana - Vervuert - 2019

Publicación financiada por el Programa Prometeo de la Generalitat Valenciana.
Referencia: 2016/133

**Derechos reservados**

© Iberoamericana, 2019
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2019
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-91920-090 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-793-5 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-794-2 (e-Book)

Depósito Legal: M-3301-2019

Ilustración de cubierta: *El niño ni muerto ni vivo, el niño desaparecido*, María Giuffra
Diseño de la cubierta: Rubén Salgueiro

Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

*A Joan Oleza, por el tiempo compartido entre palabras*
*y por ser un maestro ya imprescindible en mi camino.*

*A David Giménez, por el amor, el vuelo y la resistencia.*

*A Luz Argentina y Reneé, por ayudarme a inventar*
*la genealogía de mi infancia.*

# ÍNDICE


Agradecimiento . . . . . 11
Introducción . . . . . 13

Capítulo I. Contextos cruzados . . . . . 23
1.1. La expropiación de menores en el régimen franquista . . . . . 23
El *boom* de la memoria en España . . . . . 23
*Els nens perduts del franquisme*: el documental y sus efectos . . . . . 29
*Els nens perduts del franquisme*: el libro y su expansión . . . . . 40
El país de los niños perdidos . . . . . 44
La encrucijada identitaria . . . . . 51
El secuestro de los niños en el exilio . . . . . 57
De la historia a la ficción . . . . . 60
Adopciones irregulares. La huella franquista en democracia . . . . . 68
1.2. La apropiación de menores en la Argentina dictatorial . . . . . 79
Ni olvido ni perdón . . . . . 86
Abuelas, las rondas y el murmullo . . . . . 90
Prácticas de resistencia . . . . . 93
La máquina cultural . . . . . 98
La lucha que no cesa . . . . . 107
1.3. España y Argentina. Un análisis de la diferencia . . . . . 110

Capítulo II. Huérfanos, fantasmas y monstruos . . . . . 117
2.1. España una, grande y huérfana . . . . . 117
Genealogías heridas . . . . . 126
Huérfanos fantasmas, huérfanos monstruos . . . . . 137

2.2. Argentina, país de cautivos ..... 146
La literaturización de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo ..... 149
La intermemoria y las infancias subversivas ..... 153

Capítulo III. Las ficciones de expropiación de menores en el ámbito ibérico 169

3.1. *Mala gente que camina* en la historia y en la ficción ..... 173
El pacto de desmemoria: Dolores Serma ..... 181
Ciudades trampa ..... 188
Vivientes ..... 194
3.2. Sentimentalismo y memoria en *Si a los tres años no he vuelto* ..... 198
Mundo de *presas* ..... 201
Jimena y el triunfo ético ..... 209
Mala noche y parir en Ventas ..... 213
El improbable *happy end* ..... 215
3.3. Escenarios de la memoria ..... 217
Juegos e historia ..... 222
Lo siniestro y lo fantasmagórico ..... 226
¿Qué hacéis con los niños? ..... 230
Falsificaciones ..... 233
El incesto como restitución ..... 237
3.4. Coda a la producción española ..... 240

Capítulo IV. Las ficciones de apropiación de menores en Argentina ..... 243

4.1. *A veinte años, Luz...* El relevo de la búsqueda ..... 243
El secreto y las voces ..... 248
Nunca más ..... 258
El encuentro ..... 261
4.2. Verdugos, subalternos y apropiadores. Dos relatos de Martín Kohan ... 265
La pregunta imposible ..... 281
El *campo* detrás del campo ..... 283
La burocratización del mal ..... 290
Contagio, inmunidad y racismo ..... 300
Por ausente, por vencido ..... 306
4.3. Ficcionalizar la propia historia: memorias de una princesa montonera .. 310
Autoficción en la "generación de postdictadura" ..... 310
Autoficción o muerte ..... 312
De lo privado a lo público: el blog como espacio de la autoficción ..... 320

*Había una vez* en el país del Nunca (Ja)Más. . . . . 323
Memoria corporal . . . . . 329
Vivir entre fantasmas . . . . . 333
El hermano pródigo. . . . . 343

Recapitulación . . . . . 351

Bibliografía . . . . . 361

# AGRADECIMIENTO

Este libro es fruto de la tesis doctoral *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la dictadura argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual*, defendida en la Universitat de València en marzo de 2015. La adaptación a su formato libro que aquí se presenta, revisada y actualizada, se enmarca en el Proyecto de Investigación Prometeo "Max Aub y las confrontaciones de la memoria histórica", con referencia 2016/133, coordinado por el Dr. Joan Oleza Simó y patrocinado por el Programa de Excelencia Prometeo de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana.

La investigación también ha sido beneficiada por el intercambio con el proyecto "España y Argentina en diálogo. Literatura, cultura, memoria (1940-2013)", referencia PICT 2016-0623, de la Universidad Nacional de La Plata, coordinado por la Dra. Raquel Macciuci, quien me alentó a profundizar en una mirada transatlántica.

Agradezco especialmente a Joan Oleza, mi director de tesis, por haberme marcado el camino de la investigación y de la memoria. Gracias por su confianza, por su lucidez y por su amistad.

Agradezco a quienes evaluaron mi investigación, por el tiempo dedicado, por las sugerencias y por los ánimos que me dieron para seguir adelante con este libro: Pedro Ruiz Torres, Raquel Macciuci, Gabriel Gatti, Javier Lluch-Prats, Javier Sánchez Zapatero y Ana María Amar Sánchez.

A mi familia y amigos, a quienes he quitado tiempo compartido para poder sumergirme en la memoria perdida de los otros. No puedo nombrarlos a todos, aunque espero que se sientan reflejados, tanto como yo agradecida.

# INTRODUCCIÓN

En la última década hemos asistido a un creciente interés por la revisión de los hechos traumáticos del pasado español; la recuperación de documentos y archivos, sumado a la voz de los testigos y a la indagación por parte de una generación que no vivió los acontecimientos más que por las historias contadas, se conjuran para reconstruir, reparar y subsanar las heridas que amenazaban con convertirse en materia del olvido. En este panorama actual de recuperación de la memoria, la literatura se propone como un medio indispensable para acercarse y trasmitir los episodios más cruentos, para develar el accionar oscuro y premeditado que se ensañó con los perdedores, y para recobrar los testimonios que, alentados por el *boom* mediático, continúan surgiendo. Entre estos casos se encuentra el de la apropiación de menores por parte de la dictadura franquista, que hasta hace muy pocos años nadie consideraba que también hubiera afectado a España. Parecía que el estigma era propio de los Estados totalitarios latinoamericanos y que los niños de los vencidos republicanos habían tenido mejor destino que el de los hijos de los militantes del Cono Sur. Exitosa artimaña publicitaria del régimen de Franco que pervivió en la memoria colectiva de los españoles. Sin embargo, las indagaciones que acompañaron el cambio de siglo, ya distanciadas por varias generaciones de la guerra, se centraron en enmendar los resquicios dejados por las insuficientes investigaciones de los años de la transición. Movidas por la necesidad de redefinir los sucesos trágicos como parte de una heredad, ampliaron la búsqueda hacia nuevos hechos y supieron escuchar las voces que permanecían subrepticias tras el discurso oficial; así, mediante disímiles disciplinas iniciaron la tarea de recuperación y desanduvieron ese verso atribuido a Borges de "ya somos el olvido que seremos", demostrando que el olvido no era tal y que la conjura de la amnesia podía romperse abriendo pretéritos desde el presente.

Si bien los casos latinoamericanos de apropiaciones de menores actuaron como referentes inmediatos y como marco de actuación para llegar a conclusiones similares respecto a la dictadura española, no fue hasta el año 2002 que salieron a la luz las primeras pesquisas sobre el robo de niños en el franquismo. Hay que tener en cuenta que el caso más notorio y que más ha trascendido, el de Argentina, no es el único antecedente; a lo largo de la historia de las guerras, la conquista ha estado casi siempre ligada al rapto de las mujeres y los niños, que solían ser utilizados como mano de obra, como servicio doméstico o como esclavos. Claro que en muchos de estos casos hablamos de naciones extranjeras que invaden un territorio y no de un Estado que se levanta contra aquellos que debería proteger; es decir, aquí nos enfrentamos al filicidio de la Patria. De una u otra manera, los raptados, los saqueados, se transforman en un botín de guerra y pasan a engrosar las filas del ejército vencedor. La apropiación de niños, en todas sus formas y épocas, ha funcionado como una herramienta de dominación sobre los derrotados y como un dispositivo de perpetuación del poder de quienes detentan la hegemonía, ya sea política, religiosa, ideológica o territorial. No obstante, y aunque a continuación apele a algunos antecedentes, no hay que dejar de tener presente que Argentina fue el primer país en dar nombre al acto de "apropiar niños", también en crear un espacio legal y combativo para la restitución y en lograr imputar a los responsables.

Algunos ejemplos de robos de niños perduran en la sociedad actual en forma de leyenda o de cuentos infantiles, tal es el caso de *El flautista de Hamelín*, quien, a causa de una venganza contra la gente del pueblo que le había quedado adeudando lo prometido por eliminar una plaga de ratas, decide llevarse a 130 niños y niñas. Curiosamente solo se salvan los que tenían alguna minusvalía física. Este relato infantil ha literaturizado un hecho histórico: la desaparición en la ciudad de Hamelín de un grupo de niños en 1284. Estos menores, que se supone fueron selectivamente robados con fines bélicos y expansionistas, preceden a los que siete siglos después, una vez más en Alemania, fueron robados por motivos eugenésicos y de conquista territorial. Y es aquí, en el marco de la Segunda Guerra Mundial, y en el ámbito alemán, donde hay una larga lista de ejemplos de apropiación, entre los que destaco el caso de los niños polacos de Vallcarca, por su posterior destino directamente vinculado con España. Estos 200 niños, robados por

los alemanes y destinados a Barcelona por la Cruz Roja una vez acabada la guerra, son una mínima expresión de los más de 30.000 niños raptados en los países ocupados durante el nazismo y de los 25.000 niños nacidos en cautiverio en los centros *Lebensborn.* Miles de menores cuyo calvario no acabó con el fin del nacionalsocialismo sino que se agravó al ser trasladados a campos de refugiados, a orfanatos y a familias que nada tenían que ver con sus orígenes, diseminados en ciudades extranjeras, en idiomas nuevos, en costumbres ajenas. Una vez acabada la guerra, esos niños fueron apartados y discriminados por ser la prueba física del horror del nazismo. Muy pocos pudieron recuperar su identidad, y quienes lograron encontrar un apellido, una dirección, cuando lo hicieron ya habían pasado demasiados años y la supervivencia los había conducido por disímiles territorios.

En el momento de comenzar esta investigación el primer planteamiento que surgió fue cuál era el término correcto para acercarme al problema de los niños que fueron sustraídos por los Estados dictatoriales: sus representantes, sus jefes, sus instituciones, sus subalternos y muchas veces sus ciudadanos. Por un lado, en los casos argentinos se ha extendido el vocablo "apropiación", a tal punto que cuando se escucha la palabra en los medios de comunicación ya se sabe que esta se refiere a los niños desaparecidos del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (PRN). Por otro lado, en el caso español hay más diversidad en el tratamiento de dicha problemática, pues podemos encontrar que se menciona como "niños robados", "niños perdidos", "niños desaparecidos" y a veces, muy pocas, "apropiación de niños".

Aunque todos los términos contienen el drama que representa la separación de los hijos de sus padres y la catástrofe que esto supone para la identidad, no todos ilustran la vinculación política de esta separación. *Robar niños*, se entiende, es contra la voluntad de sus familias, pero no necesariamente el ejecutor tiene que ser el Estado. Esta acepción también puede confundirse si no se especifica el contexto con otras tramas de robos de niños, donde prevalece el fin económico sobre el fin político. Sin embargo, este concepto sí recoge el accionar violento, ya que el robo necesariamente es un acto de violencia. Si nos referimos a *niños perdidos*, como gran parte de los estudios iniciales sobre el caso español, la pérdida puede entenderse como un acto intencionado o como uno involuntario. Luis Mateo Díez escribe: "Todos los niños se pierden. Todos los niños estuvimos alguna vez perdidos. El mundo

está lleno de niños perdidos" (2007: 63). Entonces, tendríamos que abordar la diferencia entre los niños perdidos en circunstancias de guerra y los niños perdidos en circunstancias de paz; de una u otra manera, el término "perdidos" sigue sin describir por sí mismo la implicación del Estado. Otro concepto aledaño y quizás con más connotación es el de los niños "desaparecidos", no solo por la motivación original del término sino también por el devenir político que la palabra adquirió luego de las dictaduras del Cono Sur. El detenido-desaparecido es, en palabras del sociólogo Gabriel Gatti, un "individuo retaceado; es un cuerpo separado de nombre; es una conciencia escindida de su soporte físico; es un nombre aislado de su historia; es una identidad desprovista de su credencial cívica, de sus cartas de ciudadanía" (2011: 61). En este sentido y teniendo en cuenta que en el ámbito rioplatense el término es utilizado tanto para los padres desaparecidos, "chupados", como para los hijos que fueron robados en el momento de la detención o que nacieron en cautiverio y fueron entregados a las familias afines al "Proceso", es posible utilizar el término para el análisis de las narrativas argentinas. Sin embargo, en los casos españoles de robo de menores, dadas las divergencias entre los regímenes y el rocambolesco laberinto burocrático por el que pasaron muchos de los niños, no considero pertinente utilizar la acepción "desaparecidos".

En cuanto al vocablo *apropiar*, en el cual me extenderé un poco más, la RAE recoge cinco acepciones. La primera es "Hacer algo propio de alguien"; la segunda, "Aplicar a cada cosa lo que le es propio y más conveniente"; la tercera, "Acomodar o aplicar con propiedad las circunstancias o moralidad de un suceso al caso de que se trata"; la cuarta, "Asemejar", y la quinta, "Dicho de una persona: Tomar para sí alguna cosa, haciéndose dueña de ella, por lo común de propia autoridad". Este término, que ya se ha cristalizado en el imaginario hispánico como referente de la sustracción de menores por parte del Estado, no contiene en sí mismo una acepción que vincule al gobierno; mientras que, si hablamos de "expropiación", su única acepción sí implica una directiva estatal: "Dicho de la Administración: Privar a una persona de la titularidad de un bien o de un derecho, dándole a cambio una indemnización. Se efectúa por motivos de utilidad pública o interés social previstos en las leyes". El problema que plantea esta expresión es que los robos de niños realizados en Argentina no se efectuaron de acuerdo con leyes, ni siquiera

con unas provisionales de la dictadura. En el ámbito español, en cambio, el franquismo sí sancionó leyes que agilizaron y encuadraron las expropiaciones de niños dentro del marco dictatorial y como interés social, disimuladas en la acción filantrópica de los centros del Auxilio Social y en la legislación carcelaria.

De esta forma, me interesa utilizar el término *expropiación* para referirme al caso español porque, creo, engloba una deliberación estatal avalada por leyes del gobierno totalitario; así, tanto la expropiación de bienes materiales como la de niños, ambas omitiendo cualquier indemnización, fueron una práctica sistemática a lo largo de más de treinta años. No obstante, y con el fin de respetar la terminología que cada uno de los autores utiliza en los diferentes capítulos, se hablará de niños apropiados, robados, perdidos y desaparecidos. Para el caso argentino creo conveniente, dada la ilegalidad y clandestinidad de los actos de sustracción, así como la importancia del término en la política memorialística actual, continuar hablando de "apropiación"[1].

El propósito de este libro es profundizar sobre las ficciones que abordan el tema de la expropiación de niños durante la dictadura española y las apropiaciones durante el "Proceso" en Argentina, estableciendo diferencias y similitudes entre el accionar de los dos regímenes para reflexionar sobre las consecuencias directas en la identidad y en la recuperación de la memoria, considerando, asimismo, si existe una posibilidad de reparación y discurriendo sobre el lugar que la literatura tiene como vehículo y como vínculo; vehículo para alcanzar una zona histórica omitida, y vínculo entre los sujetos actuantes (muchas veces desaparecidos) y las nuevas generaciones.

[1] Actualmente se está discutiendo si el concepto "apropiación" sigue siendo o no funcional para describir todo el proceso y a todos los afectados del robo de niños por parte del Estado dictatorial. Mariana Eva Perez, hija de desaparecidos y autora de *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*, juzga insuficiente el concepto "apropiar", ya que su estandarización se centra en "el apropiado" y "los apropiadores" pero deja fuera muchas otras víctimas, como son los familiares. Por otro lado, sostiene que este término no alcanza porque "excluye a todos aquellos que se analizaron en el Bco. de Datos Genéticos y no coincidieron con ninguna familia. Ellos también son otra cara de esto que se llama mal 'apropiación' y están más invisibilizados que nadie". Disponible en <http://princesamontonera.blogspot.com.es> [fecha de consulta: 04/02/2018].

Con el hecho concreto de la expropiación de menores en España también se aborda la problemática de un exterminio intelectual, el intento de extinción de una *raza* en el sentido específico que le da Vallejo-Nágera. Con las sustracciones no solo se robó hijos a sus padres sino que, a la vez, esos niños fueron reeducados para apoyar a los Estados golpistas, a la iglesia y a un modelo económico; así, el intencionado vaciamiento ideológico de la dictadura perdura hasta nuestros días en la pérdida de la identidad individual pero también de la identidad colectiva. Evidencia de esto son las cuatro décadas que se tardó en llegar a la conclusión de que efectivamente se había expropiado niños en España, no por falta de pruebas, ya que el régimen franquista dejó una rigurosa constancia de sus excesos, sino porque muchos de los documentos desaparecieron cuando los grupos afines al franquismo los eliminaron o se los agenciaron por medio de instituciones.

En este contexto, la literatura está ajustando sus funciones tradicionales a una nueva función: la de reparación; una tarea que legítimamente correspondería al Estado, pero de la cual, en el caso específico español, los diversos gobiernos, tanto socialistas como populares, no se han ocupado. El caso argentino, en lo que atañe a la última década y media, está bien diferenciado respecto a su accionar estatal frente a los sucesos del pasado reciente; esto, intentaré demostrar, se condensa en una producción literaria heterogénea, desde el tratamiento de los personajes hasta los géneros y las tramas.

Entonces, propongo una doble vía analítica. Por un lado, creo necesaria una revisión de la historia reciente a partir del hecho concreto de un plan de expropiación/apropiación de menores en España y Sudamérica. También pretendo recordar a quien llegue a este estudio que además de imputarle al franquismo la violencia, los asesinatos, la ausencia de derechos, las desapariciones, los abusos, la tortura y el hambre, todavía habrá que imputarle el robo de niños, pues la expropiación a los republicanos no solo abarcó sus posesiones y sus tierras, sino que además incluyó quedarse con sus hijos para reeducarlos. La conversión del territorio español en un espacio donde solamente hubo leyes para los vencedores implicó que los vencidos tampoco tuvieron derecho a un legado ideológico y cultural. La construcción de la sociedad actual es producto de ese vaciamiento. Del mismo modo pretendo subrayar la importancia de los avances argentinos no solo en las resoluciones de los casos que competen al propio país sino también en la influencia

sobre el caso español. Por otro lado, observaré las diferencias y similitudes en la construcción de la narrativa argentina y la española, e indagaré sobre cómo influyen las decisiones de los Estados democráticos y sus políticas memorialistas en la configuración de una literatura cuyos márgenes se ciñen a la recuperación de la identidad y, aún más amplio, cómo intervienen el contexto social, las asociaciones y el apoyo colectivo (o la ausencia de él) en la construcción de un modelo narrativo sobre la memoria.

La decisión de un análisis transatlántico está fundamentada, primero, en mi vinculación personal con la memoria de los dos países. Nací bajo la dictadura de Videla, mientras muchos niños de mi generación estaban siendo apropiados, y llegué a Valencia un año antes de la Ley de Memoria Histórica, con una política de la memoria muy diferente a la que había vivido del otro lado del Atlántico. Segundo, en una razón más empírica: las investigaciones argentinas han sido pioneras y aún siguen siendo un referente para la construcción de un marco de actuación legal en España. Prueba de esto es que las asociaciones españolas que representan a afectados por los robos de niños —en dictadura y en democracia—, y a descendientes de los represaliados por el franquismo, han recurrido a tribunales argentinos para llevar adelante sus causas; las diferentes unidades que trabajan en la localización y exhumación de las fosas comunes y en la restitución de los niños en Argentina han ayudado a los equipos españoles en el avance sobre los casos ibéricos, tal es el caso del Equipo Argentino de Antropología Forense, que colabora con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en las exhumaciones e identificaciones[2]. Asimismo, desde hace ya más de una década el léxico utilizado en las investigaciones españolas para designar a las víctimas del franquismo también se ha abastecido de los estudios argentinos. Ejemplo de ello son las acepciones "desaparecidos" y "apropiación", hoy puestas a debate en los estudios que abordan los enfoques transatlánticos y llevadas a discusión en congresos especializados[3].

---

[2] Véanse las noticias disponibles en la web de la ARMH: <http://memoriahistorica.org.es/s1-news/c1-ultimasnoticias/la-falta-de-recursos-lleva-a-la-armh-a-buscar-ayuda-en-argentina-para-la-identificacion-de-las-victimas-del-franquismo/> [fecha de consulta: 15/02/2018].

[3] Para una bibliografía sobre el enfoque transatlántico del término "desaparecidos", véanse Gatti (2017), Macciuci (2015), Ferrándiz (2014), Espinosa Maestre (2012). Por otro lado, como evidencia de la actualidad de la discusión, en noviembre de 2017 se realizó el simposio

Una tercera baza tiene que ver con la bibliografía, ya que en ella es recurrente la comparación de ambos casos. Tanto por parte de historiadores (como es el caso de Vinyes), de testigos (como es el caso de Tomasa Cuevas) o de afectados. Acercarme al tema español sin confrontarlo con el argentino supondría un importante déficit para entender la motivación en las formas de representación de la problemática. No obstante, debo destacar que a la hora de plantear una relación dialógica entre los casos de ambos países algunos estudios puntuales han influido sobre el modo en que debería hacerlo. Para la contextualización internacional, los escritos de Andreas Huyssen, en los que advierte sobre las consecuencias de una globalización de la memoria. Para el ámbito español, la idea de "internacionalización de la memoria" de Raquel Macciuci, quien exhorta a preservar los detalles que constituyen la experiencia intransferible del caso español. Su reclamo es que quien tome para sí el legado de la memoria utilice, cual antropólogo, los utensilios necesarios para no "dañar los preciosos restos que le han encomendado recobrar" (2010: 49).

En cuanto al aspecto formal, el presente estudio se divide en cuatro capítulos. En el capítulo I se dará cuenta del contexto en el que surgen las obras: el *boom* de la memoria en España y la producción en torno a las asociaciones de derechos humanos en Argentina; también se realizará un estado de la cuestión histórico que servirá de balance sobre lo avanzado en las investigaciones sobre la apropiación de niños en ambas dictaduras. Asimismo, se repasarán los documentos testimoniales que han servido de soporte para la producción de las novelas del corpus, especialmente las que abordan las expropiaciones durante el régimen franquista. En el capítulo II, dedicado a las representaciones sobre los niños de la guerra y la dictadura, profundizaré en temas como la orfandad, la infancia, el juego y la elección de la autoficción como modo de narrar los hechos traumáticos sin la necesidad de cumplir con el pacto autobiográfico, este último tema en relación con las nuevas

"La figura del desaparecido: transnacionalización y representaciones literarias", en el marco del IV Congreso Internacional Literatura y cultura españolas contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro, celebrado en la Universidad Nacional de La Plata. Para marzo de 2019 está prevista la sección "Desaparecido(s). La representación de la ausencia forzada en las literaturas y culturas iberoamericanas", dentro del XXII Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas en Berlín.

producciones surgidas en torno a los hijos y familiares de desaparecidos en Argentina. Respecto a este colectivo propongo la categoría de "intermemoria" frente al concepto de "posmemoria" (Hirsch). Esta sección servirá como preámbulo a las ficciones, ya que en los capítulos III y IV me centraré en las narrativas españolas y argentinas que presentan como núcleo principal del conflicto casos de expropiación/apropiación de menores.

Cierro la presente introducción con la mención a *El niño ni muerto ni vivo, el niño desaparecido*, el cuadro de la artista María Giuffra que ilustra la portada de este libro[4]. Esta pintura condensa muchas de las problemáticas sobre las que reflexionaré en los distintos apartados: madres en permanente desaparición, identidades elididas, nombres falsos, niños de mirada anciana, manos que aferran desesperadamente porque pronto dejarán de hacerlo. Y las rejas que se imponen sobre la imagen, cercas que se extienden en el tiempo y aunque por momentos sean menos visibles siguen siendo igual de efectivas. La separación no es explícita, se insinúa, nos incita a pensar el después de la ausencia, y en lo que hoy sigue funcionando detrás de la desaparición de los niños, en eso que nos constituye, dolorosamente, como una sociedad del desarraigo.

[4] Agradezco a la artista María Giuffra la colaboración y la generosidad. Tanto *El niño ni muerto ni vivo, el niño desaparecido* como el resto de su obra puede verse en <http://www.mariagiuffra.com.ar/> [fecha de consulta: 15/02/2018].

# Capítulo I

# CONTEXTOS CRUZADOS

## 1.1. La expropiación de menores en el régimen franquista

> No quería olvidar; olvidar es convertir en cenizas la parte más larga de tu vida, porque el olvido llega cuando casi ya no vives. Olvidar es un despilfarro, es quedarte sin nada, con las manos vacías y la mente vacía.
>
> Juana Doña, *Gente de abajo*

### *El* boom *de la memoria en España*

Parto de la constatación de los fuertes vínculos que la investigación histórica y literaria sobre los niños expropiados mantiene con el resurgir de la literatura *de* y *sobre* la memoria histórica. Reavivamiento que ha caracterizado intensamente los últimos años del siglo xx y la primera década del siglo xxi. Son varios los hechos que alientan ese "resurgir de la memoria" luego de las etapas de "negación de la memoria" (1936-1977), "políticas del olvido" (1977-1981) y "suspensión de la memoria" (1982-1996) (Espinosa Maestre 2006). Este florecimiento memorialista se gesta a partir de un "cambio de coyuntura" producido en 1996 por el triunfo del PP en las urnas y por una serie de medidas institucionales que adoptó la derecha[1]. Sin embargo, en un primer momento, advierte Pedro Ruiz, "apenas se habló de memoria y

[1] Algunas de las medidas fueron el "Plan de reforma de las Humanidades", las conmemoraciones del período 1997-2000 que exaltaban la memoria del bando nacionalista, el debate público sobre los libros de historia para la enseñanza secundaria a partir del informe de la Real

sí mucho de historia, de cierto tipo de historia. El uso político de la historia dio pie a una intensa polémica sobre la identidad nacional" (2007: 310). En 1996 también salieron los primeros trabajos académicos sobre la memoria de la Guerra Civil, pero no fue hasta el cambio de siglo que la memoria y el discurso sobre su recuperación entraron en el debate público. En el año 2000 se realizó la primera identificación genética de una víctima del franquismo[2], a partir de este hecho se fundaron organizaciones como la Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica, que promueve la apertura de fosas y que llama la atención sobre el pasado y los asuntos pendientes de la sociedad española. La efervescencia del tema suscitó una avalancha de nuevas producciones y estudios, desde el ámbito académico y desde las diferentes manifestaciones culturales. De la misma forma, el *marketing* alrededor de la memoria comenzaba su andadura y prometía buen rédito para la industria cultural. La proliferación de ensayos académicos, reportajes televisivos, programas radiofónicos, autobiografías, novelas, películas, exposiciones itinerantes o páginas de Internet condujo a una "revolución que lleva aparejado un ensanchamiento generacional, pues lo que un día fue esa 'guerra del abuelo' [...] en la actualidad despierta nuevos adeptos" (Sánchez Biosca 2005: 34).

De entre todos esos documentales y filmes que surgen por el mismo período, el principal para este trabajo, el que precede a muchos de los textos ficcionales que abordaré, es *Els nens perduts del franquisme* (2002). Esta producción se encuadra en una serie llamada significativamente *La nostra memoria,* una iniciativa marcada por un periodismo de investigación que intentaba arrojar luz sobre distintos episodios de la historia y que sentó un precedente

---

Academia de la Historia (junio de 2000), el "Manifiesto de la Humanidades" (Ruiz Torres 2007).

[2] La exhumación de Emilio Silvia Faba, asesinado el 16 de octubre de 1936, fue la primera en hacerse con métodos forenses. Su nieto, Emilio Silva, el 8 de octubre de 2000 habla por primera vez de "desaparecidos" para referirse a los republicanos represaliados y enterrados en fosas comunes. Instaurando, de este modo, una asociación con los *desaparecidos* de las dictaduras del Cono Sur. Pasarían dos años más antes de que las crónicas de las exhumaciones aparecieran en los periódicos. Entre 2000 y 2002 solo se publicaron notas sueltas. Entre ellas quiero destacar la de Vázquez Montalbán en *Interviú* (11/12/2000) ya que, recuperando la expresión de Silva, potencia la mirada transatlántica sobre las exhumaciones, titulando su artículo "Los desaparecidos".

que se afianzó en la próxima década. Pocos años después se televisaban las series *La memoria recobrada* (2006) y *La guerra filmada* (2006). Esta última realizada por RTVE y la Filmoteca Española con motivo del 70 aniversario del comienzo de la guerra.

A partir de un breve repaso por los documentales más importantes que tienen como temática la Guerra Civil o los primeros años de dictadura es posible definir temas recurrentes, entre los que destacan las fosas comunes y la necesidad aún pendiente de duelo en *Les fosses del silenci* (Armengou y Belis 2003), *La memoria recuperada* (RTVE 2006), *Huesos* (RTVE 2006) y *Guillena 1937* (Mariano Agudo 2012). Los maquis, en producciones como *Pregúntale al viento* (Albert Pardo 2000), *Maquis. La guerra silenciada* (TV3, Mercury 2001)[3] y *La guerrilla de la memoria* (Javier Corcuera 2002). Las brigadas internacionales en *Extranjeros de sí mismos* (J. L. López Linares y Javier Rioyo 2000) y *Brigadistas, la memoria antifascista* (RTVE 2006). El exilio en *Otaola o la república del exilio* (Raúl Busteros 2000), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino 2001), *Exilio* (Pedro Carvajal 2002) y *No pasarán, álbum souvenir* (Henri-François Imbert 2003). Los orfanatos en *La doble vida del fakir* (Esteve Riambau y Elisabet Cabeza 2004), *Els nens perduts del franquisme* (TV3) y *Els internats de la por* (TV3). Los españoles destinados a campos de concentración nazis[4] en *Memoria de las cenizas* (Eduardo Montero 2011) y *5105. Historia de una fuga de Mauthausen* (Diego González 2018). La vida de las mujeres en la guerra y en la dictadura en *Del Olvido a la memoria:*

[3] Respecto a este documental, Ricard Vinyes se queja en *Asalto a la memoria* de los procesos de "descontextualización" y "suplantación" de hechos (2011: 148-149).

[4] Muchos de estos temas no solo han propiciado documentales y estudios sino también asociaciones. Algunas de ellas surgidas en la transición, en la última década han tenido un mayor apoyo por parte de organismos públicos y ciudadanos que no tienen vinculación con los afectados. Tal es el caso de la Amical de Mauthausen y otros campos y de todas las víctimas de nazismo en España, donde se agrupan los exdeportados republicanos y familiares y amigos de las víctimas y de los supervivientes. Si bien la asociación fue fundada en 1962, aclaran en la página oficial que en los últimos años "ha habido un incremento de la afiliación de personas que no han tenido relación directa con la deportación, así como también de centros escolares, ayuntamientos y otras entidades". Disponible en <http://www.amical-mauthausen.org/esp/> [fecha de consulta: 17/05/2018].

*Presas de Franco* (Jorge Montes Salguero 2007), *La madre sola* (Miguel Paredes 2011) y *Las maestras de la República* (Pilar Pérez Solano 2013).

También se encuentran documentales sobre personajes y acontecimientos concretos, muchos de ellos hasta el cambio de milenio desconocidos y que los investigadores, guionistas o directores consideran necesario rescatar: *Francesc Boix, un fotógrafo en el infierno* (Llorenç Soler 2000), *Francisco Ponzan, el resistente olvidado* (Xavier Montanya 2000), *Los que quisieron matar a Franco* (Pedro Costa y José Ramón da Cruz 2006), *La guerra de Severo* (César Fernández 2008) y *Ciudadano Negrín* (Sigfrid Monleón, Carlos Álvarez e Imanol Uribe 2010). Otras producciones se interrogan sobre las consecuencias del franquismo en el presente. Tal es el caso de *Los caminos de la memoria* (2009), dirigida por José Luis Peñafuerte, nieto de exiliados en Francia, que surge como respuesta a la Ley de Memoria Histórica de 2007 y analiza el contexto actual español y europeo de la memoria. En esta línea vale destacar *Los colonos del Caudillo* (Lucía Palacios y Dietmar Post 2013), donde se indaga en la vida de los habitantes de Llanos del Caudillo, uno de los 300 asentamientos construidos por Franco en los que el "nuevo hombre fascista" habría de nacer. Los directores realizan una revisión del legado de la figura de Franco y cómo esta sigue vigente en la España actual[5]. En esta línea también sobresale *The Silence of Others* (Almudena Carracedo y Robert Bahar 2018) que, con un gran impacto visual, recorre las principales heridas que la sociedad arrastra desde la dictadura.

El protagonismo del cine de ficción tampoco ha sido menor desde el comienzo de siglo: *El portero* (Gonzalo Suárez 2000), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz 2001). *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), ambas de Guillermo Del Toro y con elementos sobrenaturales que acompañan la trama histórica. *Días Rojos* (Gonzalo Bendala 2004), *La mujer del anarquista* (Peter Sehr y Marie Noëlle 2008), *La buena nueva* (Helena Taberna 2008), *Pájaros de papel* (Emilio Aragón 2010), *Caracremada* (Lluís Galter 2010), *Ispansi* (Carlos Iglesias 2010), *El ingenio* (Rosario Fuentenebro Yubero 2011). Además de las numerosas adaptaciones cinematográficas a partir de ficciones e investigaciones: *La lengua de las mariposas* (José Luis

[5] La lista no pretende ser exhaustiva, sino solamente ilustrativa; incluso hay trabajos fílmicos sobre el robo de niños que no se mencionan aquí pero sí en los próximos apartados.

Cuerda 1999), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe 2002), *El lápiz del carpintero* (Antón Reixá 2003), *Soldados de Salamina* (David Trueba 2003), *La luz prodigiosa* (Miguel Hermoso 2003), *1939* (Juan Antonio Barrero 2003), *La vida perra de Juanita Narboni* (Gerardo Bellod 2005), *Las trece rosas* (Emilio Martínez Lázaro 2007), *Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda 2008), *La vida en rojo* (Andrés Linares 2008), *Pa negre* (Agustí Villaronga 2010), *La voz dormida* (Benito Zambrano 2011) e *Incierta Gloria* (Agustí Villaronga 2017)[6].

En esta revolución las narrativas de la memoria también comenzaban a ocupar un lugar privilegiado en las librerías. Dionís Sáiz, en la tesina *La novela de guerra en el siglo XXI*, realiza un inventario de las publicaciones más destacadas entre 2000 y comienzos de 2012. Contabiliza, en una lista que aún puede ser ampliada, unas 136 publicaciones en los diez primeros años del siglo xxi. Por otro lado, un estudio más reciente, el de David Becerra, *La Guerra Civil como moda literaria*, recoge un total de 181 novelas escritas y publicadas sobre la Guerra Civil española entre 1989 y 2011 (2015: 19). Cabe destacar que hay títulos enunciados por Sáiz que no están recogidos por Becerra, por lo que el número es incluso mayor.

Es así como el último lustro del siglo xx y lo que ha transcurrido del xxi ha propiciado un *boom* memorístico sin precedentes en el contexto español, favorecido por las incipientes políticas de memoria, los discursos públicos, las reivindicaciones y movilizaciones de los descendientes de represaliados y de una nueva generación que, frente a la necesidad aún pendiente de duelo, se posiciona respecto a la memoria colectiva, todo ello secundado por un mercado que ha convertido la Guerra Civil y los primeros años de dictadura en un producto de consumo masivo.

---

[6] Por orden de enumeración se basan en los siguientes textos: *¿Qué me quieres, amor?* (Manuel Rivas 1996), *A boca de noche* (Ángel García Roldán 1988), *El lápiz del carpintero* (Manuel Rivas 1998), *Soldados de Salamina* (Javier Cercas 2001), *La luz prodigiosa* (Fernando Marías 1991), *Diálogo de los muertos* (Francisco Ayala 1939), *La vida perra de Juanita Narboni* (Antonio Ángel Vázquez Molina 1976), *Trece rosas rojas. La historia más conmovedora de la guerra civil* (Carlos Fonseca 2004), *Los girasoles ciegos* (Alberto Méndez 2004), *El vano ayer* (Isaac Rosa 2004), *Retrat d'un assassí d'ocells* (Emili Teixidor 1988), *Sic transit Gloria Swanson* (Emili Teixidor 1979), *La voz dormida* (Dulce Chacón 2002) e *Incierta Gloria* (Joan Sales 1956).

Por todo esto, no puede analizarse la producción sobre las expropiaciones en solitario, sino que es parte del mismo "fenómeno cultural". No obstante, para Pedro Ruiz Torres (2007) hay que distinguir entre el discurso académico, que intenta dar un significado a los discursos políticos de la memoria, y los discursos políticos o mediáticos, que apuntan a

> *la* memoria del pasado de esos acontecimientos históricos junto con *el* significado de esos acontecimientos con vistas a la acción en el presente, como si el pasado pudiera ser poseído y dotado de sentido gracias a algo así como una 'memoria objetiva' y a sacar a la luz una 'verdad histórica' supuestamente oculta o silenciada durante mucho tiempo (2007: 319).

Mayormente, los discursos que intentan recuperar la memoria de las víctimas del franquismo se caracterizan por una crítica a la transición, en tanto la acusan de un olvido que ha influido en la vida democrática. Proponen una práctica de memoria activa enfrentada a "el olvido" y van acompañados de una petición de resarcimiento moral, económico y jurídico de las víctimas. Pero en la discusión también toman parte los discursos "inmovilistas", aquellos que proponen dejar las cosas como estaban y ven en las compensaciones a las víctimas o en la reivindicación de los valores de la Segunda República una amenaza sobre el consenso de la transición[7]. Hay que tener en cuenta que "esos discursos reparadores o inmovilistas han de ser juzgados, no por lo que dicen en el pasado, sino por los valores que defienden

[7] La pugna entre unos y otros discursos y su acción en el presente pudo verse con claridad en los actos que se llevaron adelante a partir de la coronación del rey Felipe VI en 2014. El apoyo del PP y de un gran sector del PSOE provocó la respuesta de una parte de la población que, desde las redes sociales, convocó a distintas manifestaciones. La lucha se representó también por medio de símbolos: representantes del PP pidieron al pueblo que apoyaran la coronación colgando las banderas españolas en sus balcones; por otro lado, se prohibió enarbolar la bandera de la Segunda República. Durante el día de la coronación, incluso, se llegó a detener a manifestantes que llevaban pins o símbolos republicanos. Un quiebre aún mayor se observó en las marchas convocadas en el conflicto con Cataluña. Las insignias, una vez más, ocuparon un espacio preponderante en los reclamos ciudadanos. Diez años antes Pedro Ruiz Torres reparaba en que "resulta sorprendente que siete décadas después el fantasma de 'las dos Españas' todavía esté presente en una sociedad con cerca de treinta años de democracia" (2007: 320).

en el presente" (Ruiz Torres 2007: 320) y que el llamado "olvido" fue una acción voluntaria, no se trató de un episodio de amnesia por el que el pueblo borró las vivencias. En la omisión hubo un proyecto político. La tendencia de muchas de las producciones culturales recientes, también seguida por algunas novelas del corpus español que presento, es caer en la simplificación de "vencidos" y "vencedores", sin tener en cuenta el abanico de relaciones, circunstancias y grupos que sustentaron la contienda. La construcción de la memoria no puede estar compuesta de un relato único, ni de dos; nadie es dueño unívoco del discurso sobre el pasado, porque la memoria se construye pluralmente, nutriéndose de las diversas memorias individuales y transformándose a medida que avanza el tiempo.

## Els nens perduts del franquisme: *el documental y sus efectos*

> La cárcel fue una industria de transformación de existencias. Sus habitantes conocían la verdad de los hechos. Ignoraban la historia.
> Ricard Vinyes, *Irredentas*

Cuando a principios de 2002 se emitió en el programa *30 Minuts* de la televisión catalana *Els nens perduts del franquisme* de los periodistas Montse Armengou y Ricard Belis, con la investigación de Mireia Pigrau y con el asesoramiento histórico de Ricard Vinyes, había una intención precisa detrás de los contenidos elaborados. No solamente se trataba de informar de los acontecimientos, sino que se buscaba producir un pasado. No era una rememoración aislada, con víctimas aisladas, era una producción en el marco de un proyecto mayor (*La nostra memoria*), cuya intención fue "una conexión de sentidos" que permitieran reconocer y vincular los procesos pretéritos con las políticas actuales. En esta articulación de pasado, presente y futuro, se constituyó una "práctica resistente" (Calveiro 2006a: 379) y se reclamó una revisión histórica de los sucesos y un compromiso político e institucional con las víctimas directas del robo de niños durante el franquismo. El proyecto se extendió hasta 2015 y abarcó dos documentales más que tuvieron como eje principal la dupla violencia e infancia. La trilogía se completó, de este modo, con *Torneu-me el fill!* (2012) y *Els internats de*

*la por* (2015). El de 2012 ahonda en la trama de corrupción por la que se robaron bebés en los hospitales hasta bien entrada la democracia; el de 2015 focaliza en los abusos (físicos y psíquicos) a menores en los internados religiosos y estatales.

De esta forma, los tres documentales se propusieron como artefactos de memoria que no reproducían solamente los sucesos del pasado, sino que disparaban sentidos desde el presente. De hecho, el primero de ellos presentó una particularidad respecto a otras producciones que se estaban realizando con el cambio de milenio, y que ahora ya son más habituales. Sánchez Biosca reconoce que *Els nens perduts del franquisme* "anuncia un nuevo modelo de recisión histórica que está apuntando en el horizonte" (2005: 47). En él ya no son solo los periodistas y el equipo de producción quienes investigan y llevan la información a un formato que permita su divulgación, sino que la labor se realiza en colaboración con un historiador. Se asiste a un

> trabajo conjunto en que el historiador y periodista de investigación se enfrentan, cada uno con sus instrumentos de conocimiento, pero codo con codo, a testimonios, documentos escritos e imágenes de archivos y los procesan en una doble dirección: por una parte, descubriendo claves antes escondidas o insuficientemente conocidas del tema tratado; por otra, dando a conocer a un público más amplio del habitual consumidor de historia los resultados bajo un formato audiovisual con el deseo de intervenir en la imagen que la colectividad se hace del franquismo (Sánchez Biosca 2005: 47).

Aunque vale la pena destacar que no se trató solo de una labor colectiva. En este caso, el proyecto documental fue la fase final de una investigación histórica anterior. En la génesis de la emisión televisiva hay un largo trabajo de indagación y análisis historiográfico. El proyecto comenzó siendo un estudio sobre la cárcel de mujeres en el franquismo, en el transcurso del mismo Ricard Vinyes llegó a la evidencia de que también había "otros presos, unos presos ignorados, de los que nadie había hablado: los niños, las víctimas inocentes. Niños y niñas que habían cometido el delito de ser hijos de rojos" (Armengou *et al.* 2002: 16). Pocos meses después de la emisión del documental se publicó el estudio original con el nombre de *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco* (2002), en el mismo los niños ocuparon una parte importante pero no fueron los únicos protagonistas, la

principal atención fue sobre las presas políticas. La investigación tampoco acabó con el documental, sino que siguió en estudios posteriores, como *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo* (2004), donde Vinyes recogió las experiencias de María Salvo Iborra, desde la construcción de su conciencia política durante la Segunda República y la Guerra Civil, pasando por el exilio y los campos de concentración franceses, hasta los 16 años (1941-1957) que permaneció detenida en las cárceles franquistas de Les Corts, Las Ventas, Segovia y Alcalá de Henares.

El documental se dividió en dos partes: la primera fue emitida el 20 de enero de 2002; la segunda una semana después, el 27 de enero de 2002. El índice de audiencia fue muy alto para tratarse de un producto histórico que se presentaba en el comienzo del *boom* memorístico; solo en Cataluña lo vieron unas 900.000 personas. La primera entrega se abrió con una representación del psiquiatra Antonio Vallejo-Nágera caminando por los pasillos de lo que fuera la Inspección de Campos de Concentración de Prisioneros, donde en 1938 se creó el Gabinete de Investigaciones Psicológicas, ideado y presidido por Vallejo-Nágera. Este inicio condicionará el tratamiento político e ideológico que se le da al psiquiatra, otorgándole un lugar fundamental en la planificación de las expropiaciones. Esta atribución, por la que se le muestra como principal ideólogo de los robos, perdurará en todas las representaciones culturales que tomaron como fuente el documental. Su imagen se muestra fantasmagórica, aparecida desde otra época; el efecto es resaltado por un tono azul añoso y por el eco de unos pasos que retumban entre las celdas vacías. Inmediatamente, una voz en *off* lee el telegrama del 10 de agosto de 1938, por el que Francisco Franco aprobaba las investigaciones sobre las raíces biopsíquicas del marxismo. La cámara se detiene en un paneo general de los objetos del despacho y que representaban la ideología del régimen: la bandera española con el águila, el yugo y las flechas, un crucifijo.

No obstante, en el documental el mayor espacio no fue para las representaciones (ficcionales) sino para las víctimas (reales). En esta primera parte aparecieron nueve testimonios, tanto de testigos de los sucesos como de madres a las que les robaron sus hijos, o de niños que crecieron en las cárceles y fueron separados de sus familias. Además se intercaló una gran cantidad de imágenes de archivo, tanto fotos como vídeos. El panorama nostálgico fue contrastado con la opinión de los especialistas y con pantallazos

de documentos oficiales, lo que reforzó el carácter de investigación del documental[8].

La segunda entrega se abrió con una representación de Gumersindo de Estella y con la lectura de su diario. De Estella, capellán de la prisión de Torrero, fue testigo de los fusilamientos de Zaragoza y dejó constancia de los primeros años de la dictadura, también del tratamiento que recibían las madres que estaban en prisión. Denunció la segregación de las familias y relató la vinculación de las monjas en la separación y los maltratos. Sus memorias fueron escritas durante 1945 pero recién pudieron ser publicadas en 2003, bajo el nombre *Fusilados en Zaragoza, 1936-1939. Tres años de asistencia espiritual a los reos*, cuando los historiadores capuchinos Tarsicio de Azcona y José Ángel Echevarría prepararon la edición. De manera que, cuando se habló por primera vez de estos diarios en la pequeña pantalla, se presentó un material inédito incluso para la mayoría de los historiadores.

Esta parte del documental, precedida por la memoria del capellán, hizo aún más hincapié en el corte testimonial, ya que se entrevistó a varios miembros de las familias que habían sido separadas por el accionar del régimen. En algunos casos, muy pocos, se relató también el reencuentro, pero en la mayoría solo se narró el proceso de la pérdida y las humillaciones sufridas. Las voces fueron contrastadas con un único testimonio de los responsables de los robos, el de Mercedes Sanz-Bachiller, quien negó frente a las cámaras que hubo excesos.

En cuanto a las voces de las víctimas, *Els nens perduts del franquisme* no solo dio lugar a los testigos anónimos, sino que también fueron entrevistadas mujeres de la resistencia que ya ocupaban un lugar de visibilidad en la lucha antifranquista, como es el caso de Tomasa Cuevas y Juana Doña. Asimismo, la exposición pública de sus testimonios produjo un efecto en otros testigos que no habían hablado hasta ese momento, de manera que fueron muchos los televidentes que llamaron después de la emisión para relatar sus propios casos. La avanzada democracia y la exposición de otras voces, pero también el respaldo de profesionales, permitieron a muchos testigos romper con el

[8] Además del historiador Ricard Vinyes (Universidad de Barcelona), intervienen el historiador Julián Casanovas Ruiz (Universidad de Zaragoza) y el psiquiatra y escritor Carlos Castilla del Pino, como voz autorizada para explicar las teorías de Vallejo-Nágera.

miedo que aún persistía inconscientemente. Anna Miñaro y Teresa Morandi, que trabajan desde el ámbito psicológico con niños que vivieron la guerra, observan que el mayor inconveniente en el momento de testimoniar es la continuidad del fuerte control social que se ejerció, no solo sobre sus cuerpos sino también sobre sus recuerdos.

> Se impuso el silencio como única posibilidad de sobrevivir. El propio régimen apelaba a la población a "no participar en política", y este "consejo" ha quedado fuertemente arraigado en muchas de las personas que vivieron la guerra y la dictadura. Se creó en la población una relación causa-efecto entre participación política y "desgracia" (2009: 443).

De este modo, es a partir del impacto testimonial que se inicia un proceso de construcción de la memoria sobre los niños robados del franquismo. En este proceso, la presencia del relato histórico de Vinyes fue esencial para articular "el material testimonial y los trabajos de la memoria", también para la "recuperación de la dimensión resistente y contrainstitucional de lo vivido" (Calveiro 2006b: 71). El documental fue solo el comienzo, un lugar desde el cual partir y enfrentar a la sociedad con los hechos que desconocía. Armengou y Belis, conscientes de esta función, declaran:

> Nosotros no cejamos hasta encontrar víctimas que nos quisieran contar ante las cámaras todo aquel horror. Aprovechamos un medio a menudo tan desacreditado como la televisión para que el conocimiento de aquella tragedia llegara a un público masivo, como nunca había llegado un artículo o un libro sobre el tema. Y después seguimos buscando. Y encontramos documentos que jamás habían salido a la luz (Armengou *et al.* 2002: 17).

Cuando se emitió el programa habían pasado 27 años de democracia y más de 60 años desde el fin de la guerra. De manera que el relato oral de los sobrevivientes ocupó un sitio de privilegio y produjo un *acto de memoria*, pero este fue posible solo por la intervención de la figura de los historiadores. No se equiparó la experiencia de los testigos con la voz historiográfica sino que se potenció el nexo entre uno y otro, lo cual permitió reponer los sucesos desconocidos y darles credibilidad, producir una memoria social y colectiva, y reclamar justicia.

Así, *Els nens perduts del franquisme* puso en relación los diferentes testimonios, la memoria y la historia, de esta forma enfrentó una nueva "verdad" al discurso oficial que se había fraguado desde la dictadura y que se había afirmado durante la transición. "Estos tres momentos: el testimonio como ruptura del silencio, la memoria como trama de los relatos de la resistencia y la historia como texto estructurador de alguna verdad, sea o no la oficial, han estado presentes en el proceso de revisión de las atrocidades estatales que se han logrado exhibir y denunciar" (Calveiro 2006b: 68). Y el caso español, aunque se ha tardado mucho más en llegar a poner en marcha el proceso, no es ajeno a los mecanismos que se han desarrollado en el resto de las sociedades posdictatoriales. Pero ¿qué lugar merece el testimonio y cuál la memoria en la construcción del relato histórico sobre los hechos? Esta es una disputa que llega al contexto español tardíamente, cuando ya se habían discutido en un espacio internacional en los diferentes juicios por delitos de lesa humanidad[9]. En España, a diferencia de lo sucedido en otros países, el estatus del testigo y la discusión acerca de su legitimidad no surgió con los enjuiciamientos a los genocidas sino como respuesta a la avalancha de producciones culturales en favor de la memoria de los vencidos. Los testigos ocuparon la esfera pública y reforzaron un relato sobre el pasado que se distanciaba de los pactos conciliatorios de la transición. Que la emergencia de los testigos se construyera sobre una necesidad aún imperiosa de justicia, luego de casi setenta años de la guerra y los primeros años de dictadura, y que esas voces no fueran expuestas ante un tribunal sino ante los medios de comunicación es, en mi opinión, uno de los motivos que ha actuado en detrimento de la pluralidad de interpretaciones. El discurso sobre el pasado se alineó a uno u otro lado, reproduciendo la lucha del pasado en el plano político del presente. A esto hay que sumar que no se trata de una sociedad, como en el caso de Argentina, cuyos integrantes tienen en su mayoría recuerdos sobre lo sucedido; se trata de una comunidad en la que quedan pocos testigos directos y

[9] Algunos ejemplos que han trascendido internacionalmente: Juicios de Núremberg (1945-1946), Juicios de Tokio (1946-1948), Juicios de la exYugoslavia (desde 1993), Juicios de Ruanda (desde 1994), Juicios de Argentina (1985 y 2003 en adelante), Juicios de Camboya (desde 2006), etc.

en la que se impuso un celoso resguardo de la memoria de los vencedores[10]. En estas condiciones, se produjo una explosión de voces que finalmente encontraban su nicho público; tras años de ser excluidas, irrumpieron incomodando y pidiendo un proceso legal. Sin embargo, a diferencia de lo sucedido en otros países posdictatoriales, la justicia española ha sido limitada por el propio Estado democrático, aun cuando la mayoría de los responsables ya no están vivos, lo que facilitaría el paso de una condena jurídica a una condena simbólica. En el caso atípico español sigue en pie una lucha acérrima sobre la fijación de la "verdad" histórica, sobre quién y cómo establecerá el relato del pasado. Es en esa lucha donde el testimonio y la memoria se instituyen como prácticas de resistencia.

> Las sociedades guardan *memoria* de lo que ha acontecido, de distintas maneras. Puede haber memorias acalladas y que sin embargo permanecen e irrumpen de maneras imprevisibles, indirectas. Pero también hay actos abiertos de memoria como ejercicio intencional, buscado, que se orienta por el deseo básico de comprensión, o bien por un ansia de justicia; se trata, en estos casos de una decisión consciente de no olvidar, como demanda ética y como resistencia a los relatos *cómodos*. En este sentido, *la memoria es sobre todo acto*, ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura (Calveiro 2006a: 377).

---

[10] El franquismo se encargó de dejar su huella para las próximas generaciones en cada ciudad española. Desde la toponimia de los pueblos a los nombres de las calles, desde los monumentos en las plazas hasta las placas en las iglesias, desde las fotos, las canciones y las marchas hasta los programas escolares, manuales o diccionarios históricos. Un ejemplo es el pueblo Llanos del Caudillo (Ciudad Real), construido en los albores del franquismo y que aún hoy sigue llevando el nombre del dictador. La edificación fue promovida por el Instituto Nacional de Colonización, creado en 1939 para realizar una reforma social y económica de la tierra. Entre 1945 y 1970 se alzaron más de 300 pueblos, la mayoría se ubicó en las riberas de los principales ríos. En su mayoría tomaban el nombre de la característica natural de la zona (ríos, clase de superficie) más el modificador de pertenencia "del Caudillo", tal es el caso de Bárdenas del Caudillo (Zaragoza), que mantuvo su nombre hasta 2008. Fueron pueblos enteros levantados en homenaje al dictador. Un documental que recupera la pervivencia de la ideología en estos espacios es *Los colonos del Caudillo* (2013), en el cual Lucía Palacios y Dietmar Post indagan en la pesada herencia del municipio. Los vecinos siguen negándose a cambiar el topónimo, una *niña* justifica y se refiere a Franco: "Él es, por así decirlo, el que nos ha dado la vida". Disponible en <http://cultura.elpais.com/cultura/2013/10/25/actualidad/1382724803_307237.html> [fecha de consulta: 25/01/2018].

En esta "resistencia" las memorias no serán neutrales, sino que se disputarán sobre un uso político; las memorias que entran en juego en la Guerra Civil española y la dictadura traen consigo una "carga política" que pugnará por imponerse en el presente. Es así como el documental *Els nens perduts del franquisme* dio forma, sustento teórico y exposición pública a un problema que ya había sido denunciado por las víctimas. Que se conocieran públicamente las expropiaciones franquistas en 2002 no significa que no se denunciaran antes; muchos de los testimonios directos con los que trabaja Vinyes habían sido rescatados en libros como los de Tomasa Cuevas, Juana Doña, Carlota O'Neill, Michel del Castillo, Eduardo Pons Prades, los diarios de Gumersindo de Estella o los cómics autobiográficos de Carlos Giménez. Con esto, no podemos hablar de un olvido o de vacío en cuanto al discurso testimonial pero sí de una intencionada marginación del mismo, de una manipulación sobre el pasado (la de la transición) que omitió lo sucedido con los niños de los republicanos. En este aspecto, para Reyes Mate el modelo de la transición que se impuso en España, incluso siendo apreciada como modélica para otras transiciones posdictatoriales, "pagó cara" su llegada a la democracia. Primero porque se trató de un proceso controlado por las "élites de los partidos", lo que conllevó una democracia organizada "desde arriba". Segundo, porque las leyes de amnistía fueron en detrimento de la responsabilidad histórica, ya que de la misma manera en que salieron libres los presos políticos antifranquistas, también se exculpó a los criminales de la dictadura. Los franquistas "interpretaron, paradójicamente, esta autoamnistía como un certificado de inocencia, algo absurdo pues no puede perdonarse lo que ha sucedido" (2015: 27). Tercero, porque se desterró la memoria republicana del proceso constituyente, y con ello las cuestiones pendientes de la Segunda República; y muchos de estos conflictos hoy vuelven con mayor virulencia[11]. Finalmente, arguye Mate, se "descapitalizó la riqueza y la experiencia acumulada durante los tiempos de oposición al franquismo" (2015: 28); es decir, la pluralidad de voces que traía consigo esa resistencia, y que esperaba ansiosa la muerte del dictador para dar a conocer su vivencia y ser parte de la

[11] Reyes Mate (2015) menciona tres conflictos que no llegaron a resolverse durante la Segunda República Española y que la transición "cerró en falso": el problema territorial con el País Vasco y Cataluña, la laicidad y la monarquía.

construcción del nuevo Estado democrático, fue omitida y quedó descartada del proyecto político de la transición. Es así como la recomposición histórica que realiza *Els nens perduts del franquisme* otorga a los testigos la oportunidad de construir otra versión del pasado, reforzando, además, con objetividad historiográfica (por medio de documentos y profesionales de las diferentes áreas) el carácter subjetivo de los testimonios.

Antes del documental los robos eran desconocidos por el público en general, pero también por la comunidad científica nacional e internacional. *Els nens perduts del franquisme* significó la transformación de un acontecimiento pasado y encubierto en una búsqueda activa que comenzaba a afectar las políticas presentes, y a producir un goteo de trabajos interdisciplinares que aún continúa conformándose. Con esta producción se sientan las bases tanto para las investigaciones ulteriores como para la aproximación a un espacio político y legal de reparación de la identidad de los damnificados. Un ejemplo es el libro de Miguel Ángel Rodríguez Arias, *El caso de los niños perdidos del franquismo: crimen contra la humanidad*, en el que se propone dar a las víctimas las opciones legales para llevar sus casos ante los organismos internacionales de derechos humanos. Para lo cual, a lo largo del trabajo, Rodríguez intenta demostrar que el caso de los niños perdidos es "un crimen coetáneo, cuando no posterior, a los propios crímenes del nazismo sometidos a enjuiciamiento internacional, lo que los hace plenamente subsumibles en el ámbito jurisdiccional del Estatuto de Londres y el conocido como legado de Nuremberg" (2008: 263). Califica la conducta franquista de apropiación como un crimen de lesa humanidad, agravada por entenderse en su modalidad infantil. Basándose en el caso ya conocido de Argentina, y en los menos populares de Guatemala (niño perdido Molina Theissen) y el Salvador (niñas perdidas Serrano Cruz), recuerda al gobierno la obligación de poner en marcha un Banco Nacional de Datos Genéticos y, entre otras medidas, propone la creación de un servicio de asistencia a las víctimas, una disculpa pública por parte del Estado y la incorporación de material didáctico escolar para crear una conciencia histórica en las nuevas generaciones.

Otro de los hitos legales en torno al robo de niños se produce en noviembre de 2008 con el auto del exmagistrado de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón, donde se citan textualmente los estudios de Vinyes y muchos de los testimonios que este recoge; de igual manera, se alude tanto a las leyes

franquistas que apoyaron las expropiaciones como a las investigaciones de Vallejo-Nágera. Así, es a partir de *Irredentas* y de *Els nens perduts del franquisme* que Garzón infiere que se "acometió una segregación infantil que alcanzaría unos límites preocupantes y que, bajo todo un entramado de normas legales, pudo haber propiciado la pérdida de identidad de miles de niños en la década de los años 40, situación que, en gran medida, podría haberse prolongado hasta hoy" (2008: 20-21). El auto deja claras las condiciones en que se produjeron las separaciones de las madres y sus hijos, solicita a la jurisdicción penal que se pronuncie, según su deber de establecer la "verdad judicial" en nombre no solamente de las víctimas directas sino de la sociedad en su conjunto como víctima.

> Esta situación, a pesar de lo terrible que puede parecer hoy día y de que a gran mayoría de los ciudadanos les puede resultar casi inverosímil, lo cierto es que presuntamente ocurrió y tuvo un claro carácter sistemático, preconcebido y desarrollado con verdadera voluntad criminal para que las familias de aquellos niños a las que no se les consideraba idóneas para tenerlos porque no encajaban en el nuevo régimen, no pudieran volver a tener contacto con ellos. *De esta forma se propició una desaparición "legalizada" de menores de edad, con pérdida de su identidad, cuyo número indeterminado dura hasta la fecha, correspondiendo al Poder Judicial y a ningún otro, la obligación de investigar el alcance delictivo de unos hechos que, por su carácter permanente y contextualizados como crímenes contra la humanidad, hasta el día de hoy, no están prescritos ni amnistiados y sus víctimas (los hijos y algunos progenitores) podrían estar vivas, y por ende sus efectos seguirían perpetuándose sobre estas, ante la inacción de las instituciones del Estado* (Garzón 2008: 73-74) [subrayado del texto en el original].

A pesar de que el marco legal no haya trascendido más allá de las buenas intenciones de los intelectuales y del exmagistrado, sí se ha producido una lenta concienciación de los robos en la sociedad, y hoy aumentan las asociaciones que luchan para recuperar la historia de miles de niños sustraídos durante los años del franquismo y las dos primeras décadas de la democracia.

La emisión del documental también posibilitó la respuesta de la industria cultural. Representaciones teatrales como *Los niños perdidos* (Ripoll 2005), *Presas* (Fernández y del Moral 2005), *La sonrisa del Caudillo* (Buren 2010), o novelas como *Mala gente que camina* (Prado 2006) y *Si a los tres años no*

*he vuelto* (Cañil 2011), fueron desarrolladas a partir de las investigaciones de Vinyes, Armengou y Belis. Estas ficciones posibilitaron el alcance a un nuevo público y el avance para restituir la identidad de *alguno* de los 43.000 niños que se suponen expropiados solamente en las primeras décadas del régimen. Si se pretende realizar un cálculo general teniendo en cuenta también las consecuencias y el arraigo de las prácticas franquistas en la sociedad actual, a esta cifra habría que sumar los robos durante los últimos años de dictadura y hasta la década de los noventa. En esta dirección, cabe destacar que la periodista M.ª José Esteso Poves (periódico *Diagonal*), en *Niños robados, de la represión franquista al negocio* (2012), plantea dos etapas en los robos: una entre los cuarenta y los sesenta, producto de la represión franquista; la otra, entre los sesenta y los noventa, donde si bien el móvil más evidente fue el económico, siguió en su base una intención política de segregación. Súmese a esto que muchos de los funcionarios vinculados en la trama de los hospitales eran los responsables directos también en la etapa anterior. M. Armengou y R. Belis también abordan este segundo momento de los robos en el documental *¡Devolvedme a mi hijo!* (2011). Armengou nos dice:

> El perfil ha cambiado y la instrumentalización de la represión también. El objetivo serán ahora las madres solteras y el objeto codiciado, esos hijos que muchas de ellas no tuvieron más remedio que dar en adopción, atrapadas en un contexto moral, social y político que hacía impensable una maternidad en solitario [...]. Lo que empezó siendo una terrible represión política se convirtió en una represión moral y un negocio revestido de caridad que terminó como simple tráfico de niños (2011: 125).

Tampoco se puede obviar la investigación de los periodistas Jesús Duva y Natalia Junquera, quienes cubrieron las primeras noticias desde las columnas de *El País* y publicaron en 2011 *Vidas robadas*, libro en el que ampliaron las entrevistas a los afectados y los datos que demuestran la existencia de una trama de tráfico de niños vinculada a la iglesia católica. Como en los dos reportajes anteriores, el del periódico *Diagonal* y el de TV3, Duva y Junquera creen en una relación directa entre los dos períodos: "El nexo de unión entre estas dos grandes etapas (posguerra y décadas comprendidas entre 1950 y 1990), lo que permanece del principio hasta el final, es la presencia de

instituciones católicas, como las Hijas de la Caridad. La mayoría de los casos se producen en clínicas, maternidades o casas cunas controladas por religiosas" (2011: 16-17). Con respecto a las fechas, a diferencia de Esteso Poves, que sitúa el comienzo de la segunda fase en los años sesenta, Duva y Junquera lo hacen una década antes, en los años cincuenta.

## Els nens perduts del franquisme: *el libro y su expansión*

La versión fílmica de *Els nens perduts del franquisme* es recogida y ampliada en un libro que lleva el mismo nombre, primero editado en catalán en octubre de 2002 y luego traducido al español en enero de 2003. He mencionado que, en el documental, el guion y el relato se estructuran alrededor de las voces de las víctimas que son "amparadas" por el diálogo con los historiadores. Esta perspectiva se mantiene y potencia en la publicación del libro (posterior a la emisión de TV3), ya que se anexa un bloque documental que contiene más de 100 páginas con registros, misivas, cartas y expedientes. Las primeras versiones del libro están divididas en tres partes: "Los mecanismos de la pérdida", "Las voces" y "Los documentos de la historia oficial". Así, la proporción entre la base documental y la testimonial se sostiene en un intencionado equilibrio que otorga al estudio una base de archivo.

Sumándose al éxito que prometía la puesta en circulación de la voz de los testigos y aprovechando el *boom* memorístico, en el año 2005 RBA lanza una colección llamada Testimonios de la Guerra Civil. Entre sus cuarenta títulos se incluye *Los niños perdidos del franquismo*, pero esta versión centra el interés en potenciar el lugar de las víctimas y en hacer más atractivo el producto para un público que comenzaba a consumir pasado, de manera que se elimina el anejo documental. La colección de RBA también publica otros estudios que ayudan a reconstruir el panorama de la niñez en la dictadura. Entre los títulos de la colección se encuentran los dos de Ricard Vinyes que ya mencioné como irremplazables en el estudio de las presas y sus hijos: *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, editado para la colección con el título de *Presas políticas*, y *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo.* Dos de Rafael Torres, que también incluyen el caso de los niños apropiados: *Desaparecidos* y *Víctimas de la victoria*. La trilogía de Tomasa Cuevas

que recoge testimonios fundamentales para abordar el lugar de los niños en las prisiones: *Mujeres en las cárceles franquistas*, *Presas en Las Ventas, Segovia y Les Corts* y *Mujeres de la resistencia*. También se incluye *Los niños republicanos* de Eduardo Pons Prades, *Trece rosas rojas* de Carlos Fonseca y *Una mujer en la guerra* de Carlota O'Neill.

Dado el éxito de ventas, la colección de RBA se reedita en el año 2008, configurando un panorama testimonial de la Guerra Civil muy poco conocido hasta el momento, en algunos casos recuperando ediciones prácticamente inéditas o que habían tenido un público muy reducido. La promesa de testimonios se refuerza con las fotos de archivo que aparecen en la portada de cada tomo, y que en blanco y negro actúan como una radiografía de la época, llamando la atención sobre un pasado que parece regresar para quedarse y buscar justicia. De este modo, al impacto de la voz de los sobrevivientes se superpone el golpe fotográfico de los que, en la mayoría de los casos, o no sobrevivieron o se desconoce su destino.

La portada de *Los niños perdidos del franquismo* está presidida por un niño y una niña (la misma imagen aparece en las ediciones anteriores), de unos cuatro o cinco años, sentados solos, sin la presencia de adultos, con expresión triste y con dos enormes maletas delate de ellos. En la de *Los barcos del exilio* hay un niño, dos niñas y una mujer despidiéndose desde un buque, los rostros desgarrados y expectantes a la vez. *El exilio español* también tiene menores en su portada: una fila de hombres con sus hijos cogidos de la mano, por un camino que se muestra desolado; al primer niño le falta una pierna y utiliza un palo como cayado. Para *Memorias del pueblo* la foto elegida es la de un grupo de mujeres, algunas con bebés en brazos. *Los niños republicanos* expone en primer plano a un miliciano abrazando a su hijo, el pequeño mira a la cámara con un rostro que perturba porque no se condice con la edad: una mirada adulta y una piel llena de surcos ilustran el miedo y los padecimientos. Si pensamos que esta colección se vendía en los puestos de diarios, alentada por el éxito empresarial de la memoria, es fácil vaticinar el impacto que se buscaba por medio de fotografías *reales* para esos testimonios también *reales*.

En la sociedad del siglo xxi, cuando "nuestros espíritus y nuestros ojos están, en plena era televisiva, demasiado acostumbrados a un consumo diario del horror" (Sánchez Biosca 2001: 283), es necesaria, en tanto estrategia

comercial, la utilización de fotografías que escenifiquen el binomio "infancia-guerra". De este modo, la imagen de estos niños sufrientes es serializada y expuesta en los anaqueles de los kioscos españoles. Su reciclaje apunta a una doble utilización. Por un lado, en tanto fotografías de archivo, se proponen como documentos que intentan otorgar credibilidad, actuando como complementos de la voz de los sobrevivientes. Sin embargo, la función documental está truncada en tanto las únicas referencias que sustentan estas fotos son los títulos de los libros, los nombres de los autores y el sello de la colección "Testimonios de la Guerra Civil". Las imágenes designan algunos de los aspectos que se sugieren en los títulos, pero no se especifica ni cuándo, ni dónde, ni cómo se realizaron, tampoco quién las realizó, ni quiénes son los fotografiados. Los niños de las portadas son anónimos. Nada se dice de ellos una vez comenzamos a leer. Son retratos que cumplen la función de alentar el imaginario sobre la guerra y, en el intento de llamar la atención sobre la nostalgia del pasado, devienen cliché. "El reciclaje fotográfico transforma objetos únicos en clichés, y clichés en artefactos singulares y vividos" (Sontag 2006: 244). En la utilización actual de esas fotografías hay un uso instrumental y público, una utilización no prevista en el momento de realizarlas, muchas de ellas destinadas a conservar recuerdos privados. No obstante, estas fotografías también representan el estado actual de efervescencia de la memoria y la libertad de consumir productos de determinada ideología que antes, en dictadura, hubieran sido censurados o malversados para la publicidad del régimen. Asimismo, detrás de todos esos rostros que escenifican la tragedia hay un acontecimiento único que designa la colección: "la Guerra Civil". Si el lector desea más detalles deberá recurrir al título o entrar en el estudio. Pero también cabe destacar el desgaste en el impacto que producen estas fotografías. Cuando hace diez años comenzaron a circular, eran por sí solas una "epifanía negativa", un "inventario del horror" pospuesto; sin embargo, con las repetidas ediciones fueron perdiendo su efectividad. "Las fotografías causan impacto en tanto que muestran algo novedoso. [...] El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la prototípica revelación moderna: una epifanía negativa" (Sontag 2006: 37-38).

Las imágenes que utilizó la colección de RBA pasaron un proceso de saturación: "el impacto ante las atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición [...]. El vasto catálogo fotográfico de la miseria y la injusticia en el

mundo entero le ha dado a cada cual determinada familiaridad con lo atroz, volviendo más ordinario lo horrible, haciéndolo familiar, remoto ('es sólo una fotografía'), inevitable" (Sontag 2006: 39).

Asimismo, el catálogo testimonial presentado en esta serie se ocupa de muchos de los temas que ya anticipaban los documentales, novelas y estudios: exilio, cárceles, brigadas internacionales, fosas comunes, infancia, etc. Si bien estos libros, publicados en el primer lustro del nuevo milenio, ayudaron a la divulgación de muchos estudios escasamente promocionados e influyeron en la base documental que se utilizó para las novelas, el cine y el teatro de la memoria, no se puede pasar por alto que muchas de las ediciones aparecieron reducidas (como *Los niños perdidos del franquismo*), y que la calidad del material presentado fue desigual. Isaac Rosa recrimina el aprovechamiento comercial de los coleccionables, porque estos, sostiene, tienden a trivializar los acontecimientos:

> Los quioscos se han llenado también de coleccionables relacionados con la memoria de la guerra y la posguerra, ya sean ensayos, biografías, novelas o películas; coleccionables cuyo contenido obedece a criterios empresariales antes que a un interés por la recuperación de la memoria, lo que lleva a la presencia de títulos dispares y contradictorios. Y también las páginas de los periódicos, las programaciones televisivas o las salas de exposición [...]. Se trata de la Guerra Civil convertida en algo así como un género literario, un género de éxito, del agrado del gran público, de los editores, suplementos literarios y premios. Ante estas buenas expectativas, muchos de los que han escrito desde la ficción sobre la Guerra Civil o el franquismo no lo hacen preocupados por conocer aquel tiempo o extraer lecciones o desvelar complicidades, sino como un decorado vistoso y reconocible para el lector, como una fórmula de éxito todavía (2005: 62-63).

La exposición constante trae hasta el público una memoria fragmentada, parcial, una impresión de un todo que, por otro lado, sería inconmensurable. La mayoría de los productos en torno a la memoria de la Guerra Civil, insertados en lo que Huyssen ha denominado el "marketing masivo de la nostalgia", se han valido para su difusión de un *boom* de la memoria, que necesariamente también ha traído consigo la contrapartida, un *boom* de olvido. Memoria y olvido se encuentran intrínsecamente ligados; la obsesión por la memoria y el pánico al olvido son partes del mismo fenómeno.

> Es que cuanto más se espera de nosotros que recordemos a raíz de la explosión y el *marketing* de la memoria, tanto mayor es el riesgo de que olvidemos y tanto más fuerte la necesidad de olvidar. Lo que está en cuestión es distinguir entre los pasados utilizables y los datos descartables (Huyssen 2002: 24).

Ante el exceso de memoria tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir lo principal de lo accesorio, ¿qué debe ser recordado? En todo caso, "se requiere discernimiento y recuerdo productivo; la cultura de masas y los medios virtuales no son inherentemente irreconciliables con ese propósito. Aun si la amnesia es un producto colateral del ciberespacio; no podemos permitir que nos domine el miedo al olvido" (2002: 40). Entonces, quizás sea el momento, como expresa Huyssen, de "recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria" (2002: 40).

## *El país de los niños perdidos*

El documental y el libro *Els nens perduts del franquisme* surgen a partir del capítulo "Los hijos perdidos de Antígona", de *Irredentas*. Con este título germinan dos tendencias que serán retomadas en futuras producciones. Primero, la utilización de *la pérdida* para definir a los niños expropiados por el Estado franquista. Segundo, el cultivo de la relación con la mitología: si bien su presencia en los casos españoles no es tan exhaustiva, sí comienza a tener una recurrencia significativa en los casos argentinos. La tragedia de Antígona rebasa de significantes que permiten pensar los sucesos españoles: los hermanos de Antígona, tras el destierro de Edipo, el padre, inician una guerra civil por el gobierno de Tebas. Polinices finalmente es asesinado y Creonte, su tío, toma el poder y prohíbe el rito funerario. Antígona vuelve del exilio para enterrar a su hermano pese a la prohibición de Creonte. La desobediencia de Antígona es provocada por la necesidad de duelo, con ello hace predominar el derecho humano sobre el poder del Estado, aun asumiendo que la matarán (Habermann 2014). En el mito también se problematiza la arbitrariedad de las leyes humanas y el fratricidio. Para Vinyes no pasa desapercibido ni uno ni otro tema y ve en la imagen de Antígona la representación de las mujeres

dolientes de las prisiones franquistas[12]. Impedidas de ritos funerarios, separadas de sus hijos, condenadas a muerte o a permanecer "enterradas" en las prisiones del régimen. Pero aun así, enfrentándose a la dictadura, resistiendo como Antígona (la madre de las rebeldes) a favor del derecho humano frente al poder del Estado.

> Un buen número habían sido condenadas por ayudar al hijo, al marido o a cualquier familiar. Había activistas del maquis, pero también mujeres que arrastraban el delito de haber vendido alimentos a la guerrilla porque necesitaban dinero o habían ocultado la huida de un amigo o compañero lejano, un vecino, para salvarle del encierro o la muerte. Todas habían desobedecido por imperativo moral. Todas eran Antígona (Vinyes 2002: 70).

Por su parte, el término *perdidos* no es menor en la interpretación que se dará de los niños robados por el franquismo. Desde el prólogo los autores sientan las bases de por qué utilizarán el adjetivo:

> Perdidos porque muchos murieron en los trenes de mercancías que los trasladaban desde campos de concentración a cárceles. Perdidos porque muchos murieron de frío, hambre y enfermedades. Perdidos porque la educación que recibieron estaba destinada a privarles del futuro que sus padres querían para ellos. Perdidos porque muchos aborrecieron la ideología de sus padres, aquellas ideas que los habían convertido en perdedores y a ellos en unos estigmatizados. Perdidos porque muchos desaparecieron, porque fueron entregados en adopciones irregulares, porque jamás volvieron a ver a sus familias (Armengou *et al.* 2002: 18).

Armengou extiende la idea en sus estudios posteriores, afirmando que perdidos también porque "no había ni un simple registro penitenciario de esas criaturas. Nunca sabremos cuántos murieron, cuántos desaparecieron,

---

[12] En el uso que efectúa Vinyes resuenan también dos excelentes obras de teatro que aluden a la imagen de la hija de Edipo para realizar una metáfora de la guerra, el exilio o la desaparición. Me refiero a *La tumba de Antígona* (Zambrano 1967) y a *Antígona furiosa* (Gambaro 1986). La reutilización del mito que efectúan ambas autoras les sirve como actos de resistencia femenina. Para un análisis conjunto de las obras de Zambrano y Gambaro véase Duroux y Urdician (2012).

cuántos fueron dados a familias ajenas que los quisieron o que los explotaron" (2011: 124).

En la primera parte de *Els nens perduts del franquisme* se intenta sistematizar esta pérdida, entenderla desde su génesis, situar un inicio. Con esta intención en "La Victoria: un paisaje" se recuerda el campo de concentración de Los Almendros, y aunque este no sea con certeza el primer lugar de los robos se lo reconoce como uno de los primeros lugares de separación. Un campo de concentración que se convierte también en un desaparecedor de niños, de madres, de familias, de vida. El último reducto de resistencia republicana, Alicante y el puerto como esperanza de exilio para soldados, funcionarios, mujeres y niños que esperaban los barcos franceses y británicos que finalmente no pudieron acercarse. Este episodio abre la historia de la pérdida y se evoca como el comienzo del fin. La tragedia del puerto de Alicante ha sido retomada por varias narrativas de la memoria[13], la más importante de ellas quizás sea *Campo de los almendros* de Max Aub. En esta obra el autor contempla la multitud desesperada y se pregunta qué historia elegir, entre todos los hacinados (los perdidos), entre esas treinta o cuarenta mil personas, con cuáles quedarse para que su individualidad no sea aniquilada: cómo elegir y cómo descartar (Oleza 2011). El episodio también es evocado en *Desde la noche y la niebla*, a través de la memoria que Juana Doña vuelca en Laura, su personaje:

> Laura, inquieta, iba de grupo en grupo buscando almendras de sabor áspero y ácido —aún no habían madurado— pelando tallos de planta, todo le parecía bueno a sus diecisiete años [...]. No tenía casi leche en sus pechos y le quedaban unos últimos granos de azúcar para el niño que, hambriento y débil, había dejado de andar y se acurrucaba en sus brazos (2012: 69-70).

[13] Entre ellas *La voz dormida* (Chacón 2002). El personaje de Elvirita pierde a su madre en el puerto de Alicante. A partir de allí comienza su peregrinación por el campo de concentración de Los almendros, los trenes y las cárceles. También el cómic *Los surcos del azar* (Roca 2013) se abre con unas impresionantes imágenes sobre la tragedia, retrata los suicidios y las familias apiladas en el puerto esperando que un barco las rescate.

El relato es reiterado por otros niños de la guerra[14] que, ya ancianos, continúan contando como un acto de resistencia frente al olvido que amenaza con imponerse en las próximas generaciones. Joan Oleza analiza las principales novelas que tratan la tragedia del puerto de Alicante y repara en que quienes escriben y recopilan lo hacen con la necesidad de "contribuir a que se perpetúe su memoria" (2011: 122). En un simbólico final para un estudio que aborda la memoria colectiva a partir de la experiencia personal, Oleza cierra su artículo con las palabras de Max Aub: "Ahora bien, lo que importa es que quede, aunque sea para uno solo de cada generación, lo que aconteció y lo sucedido en Alicante estos últimos días del mes de marzo de 1939" (Oleza 2011: 122).

A la tragedia del puerto le siguió la de las prisiones. En ellas la aglomeración era insufrible, a pesar de los continuos fusilamientos y de algunos indultos. En las cárceles de mujeres el problema era mayor, ya que junto a las reclusas estaban los hijos de muchas de ellas. Algunos habían sido capturados con sus madres, otros nacían en los presidios, ya sea por embarazos previos a la detención o por las violaciones en los interrogatorios. Si bien la mayoría de los testimonios femeninos dan cuenta de una convivencia con los niños y de los traslados a los que los obligaban para separarlos de sus madres, hasta las investigaciones de Vinyes nadie había reparado en que eso podía esconder un plan sistemático. Los testimonios recogidos por Tomasa Cuevas ya estaban llenos de relatos de madres que perdieron a sus hijos, también de algunas que lograron salvarlos. Sin embargo, el material no había sido analizado en conjunto con otros relatos de las prisiones, tampoco puesto a dialogar con los casos argentinos.

De la vida en las cárceles también se dirime la alta tasa de mortalidad, a causa del hambre, la suciedad, las epidemias y el maltrato de las funcionarias. Ángeles Mora lo relata de la siguiente forma: "Yo había presenciado el asesinato de un niño delante de su madre; lo cogieron por los pies y le machacaron de un golpe la cabeza contra la pared. La madre se volvió loca y pasaba las noches gritando" (citado en Cuevas 2005: 47). Estos casos no eran aislados, sino que se habían convertido en un exceso persistente, parte de la

[14] Tal es el caso de Eduardo Pons (2005), quien dedica el apartado "Las repatriaciones. El trasteo interior (1939-1945)" a los sucesos en torno al puerto de Alicante.

humillación de los vencidos. Niños perdidos en un país que se ensañaba con sus vidas y que los expulsaba fuera de la sociedad de los triunfadores.

> Policías, guardias civiles y falangistas fueron los responsables de aquel ensañamiento moral y de aquellas palizas que se propinaban antes de entrar a la cárcel. En aquella brutalidad se buscaba el escarmiento y la confesión para incrementar las detenciones y para dejar bien claro quién mandaba y cómo (Armengou *et al.* 2002: 29).

Niños "perdidos" para sus padres, para la comunidad, pero sobre todo para la vida; es "el país de los niños perdidos", regurgita Rafael Torres en *Desaparecidos de la guerra de España (1936- ?)*, un libro que, retomando los estudios de Vinyes, abre el relato con una alusión directa a la experiencia argentina. La utilización de la acepción *desaparecidos* no solo le sirve para designar a los republicanos cuyos cuerpos no han sido identificados sino también para el país entero; "desaparece España", afirma en la introducción, e inmediatamente pasa al robo, el secuestro y el extravío de los menores de edad.

Pero las preguntas que nos dan la clave para hablar de un plan sistemático son aquellas que tienen que ver con la organización que se desplegó en torno a la infancia: ¿cuál fue el funcionamiento de la maquinaria *perdedora*?, ¿cómo se llevaron a cabo los procedimientos de segregación? Ricard Vinyes distingue tres "zonas de riesgo" entre los niños: primero los que tenían a algunos de sus padres encarcelados o fusilados; segundo, los nacidos en las cárceles y, tercero, los niños que habían sido evacuados durante la guerra. A estos grupos se los considera de riesgo porque los menores fueron presas muy fáciles del poder totalizador del Estado franquista. Porque o estaban abandonados, o eran huérfanos, o encerrados en la cárcel junto a sus madres, o habían sido enviados a alguno de los centros del régimen. Estas situaciones de desprotección fueron aprovechadas para reeducarlos. Si en la introducción propuse el término "expropiación" es porque todos estos "niños perdidos" fueron extraviados, malogrados y sentenciados a vivir alejados de sus familias, en diferentes asilos del territorio español, por medio de leyes concretas que sancionó la dictadura de Franco.

El primer paso del régimen fue excarcelar a los niños que estaban en las prisiones. Este procedimiento desaparecedor fue llamado por los funcionarios "destacamento hospicio".

> Con esta denominación fueron designados entre 1940 y 1944 los traslados infantiles forzosos bajo la responsabilidad última del Ministerio de Justicia —organismo del que dependía la Dirección de Prisiones—, cuyos titulares durante ese periodo fueron Esteban Bilbao Enguía, hasta 1943, y Eduardo Aunós Pérez, entre 1943 y 1945, historiador y jurista, antiguo militante de la Liga Regionalista y ministro de Trabajo con Primo de Rivera (Armengou *et al.* 2002: 56).

A partir de las nuevas medidas los niños y sus madres no solo debieron enfrentarse a la pobreza, la humillación y los maltratos, sino también a la separación. Por la Orden del Ministerio de Justicia del 30 de marzo de 1940[15], los niños mayores de tres años no podían permanecer en el presidio junto a sus madres. La pérdida comenzó cuando al ser trasladados no quedaba registro alguno de la entrada ni de la salida, la etiqueta "destacamento hospicio" no arrojaba ningún dato concreto: ni nombre, ni número, ni destino. Por regla general los niños tampoco permanecían en los asilos de sus ciudades natales, sino que eran destinados a otras provincias, y en el caso de que se tratara de hermanos también eran separados.

Agudizó esta situación la Ley del 4 de diciembre de 1941[16]. La misma autorizaba a las instituciones del régimen el cambio de nombre a los menores que no recordaran cómo se llamaban, a los niños que eran repatriados y a aquellos cuyos progenitores no fueran localizados. Esta ley otorgó total libertad a los funcionarios para actuar sobre la infancia. Expropiar los niños a los presos y cambiarles nombres y apellidos pasó a ser una actividad más de la burocracia del régimen. Esta práctica, instaurada en la inmediata posguerra, facilitó, a mi entender, el posterior pasaje hacia un comercio de las adopciones ilegales; acción delictiva que duró hasta bien entrados los años noventa.

---

[15] *BOE* nº 97 del 6 de abril de 1940, p. 2354. Para un análisis de la legislación en torno a los niños durante la dictadura véase Aragüés Estragués (2014).

[16] *BOE* nº 350 del 16 de diciembre de 1941, pp. 9819-9820.

Detrás de estas ordenanzas y de otras[17] que afectan a la infancia hubo un propósito de segregación que se fue acrecentando a medida que se afianzaba el Estado franquista. En 1942 había 9.050 niños tutelados por el Estado; en 1943 eran 12.042; entre 1944 y 1955 el Patronato de San Pablo[18] ingresó 30.960 niños. Las cifras indican muchas más expropiaciones que en Argentina, un plan sistemático de reeducación organizado que contó con medios económicos y legales para alcanzar al mayor número de niños posible.

> No fueron episodios aislados, sino derivados de un proyecto de reeducación masiva con los más débiles, los hijos de las familias de unos perdedores sin posibilidad de defensa, familias amenazadas por la situación creada por la Victoria y con una capacidad de reacción prácticamente nula. Esta enormidad de hijos e hijas, nietos y sobrinos que fueron a parar al Auxilio Social y a otras instituciones públicas y religiosas *son nuestros niños perdidos*. Lo son en cuanto que "pérdida" significa la privación del derecho que tenían a ser formados por sus padres o familiares, los cuales perdieron el derecho a su vez de criarlos según sus convicciones. [...] también significó la desaparición física por un largo periodo de tiempo, o para siempre (Armengou *et al.* 2002: 60-61).

Sobrevivir para estos menores significó transformarse y enterrar el pasado familiar. Muchos de los que se *perdieron* en los hospicios o en los centros religiosos se negaron a reencontrarse con sus padres. Sus familias llevaban impreso el estigma de los vencidos y ellos habían sido reeducados al servicio del nuevo régimen. Gran parte de las niñas fueron destinadas a la iglesia y tomaron los hábitos, persuadidas de que debían purgar los pecados de sus familias[19].

Aunque el motivo ideológico fue el más importante en los primeros años de expropiación, no hay que descartar el aprovechamiento económico tanto

---

[17] Es el caso del Decreto del 23 de noviembre de 1940, que contempla la "protección" de huérfanos de la guerra. *BOE* nº 336 del 1 de diciembre de 1940, pp. 8253-8255.

[18] Fue creado por el Ministerio de Justicia en 1943, de él dependían más de 250 centros en toda España. A partir del 1 de septiembre de 1945 comenzó a hacerse cargo de los hijos de quienes estaban encarcelados.

[19] Para testimonios sobre la presión religiosa a la que fueron sometidas las niñas véase Pons Prades (2005).

de los funcionarios como de la población civil. El Estado pagaba a los centros cuatro pesetas diarias por cada niño; sin embargo, el dinero pocas veces era destinado a la manutención de los menores o a las mejoras en la infraestructura. Sumado a este beneficio monetario, los niños podían ser recogidos de los asilos del Auxilio Social por familias afines al régimen, sin ninguna garantía para su bienestar. Muchos de ellos fueron llevados para trabajos domésticos y explotados como mano de obra gratuita. Si el desempeño de los niños no era el esperado, podían ser cambiados por otros. Rafael Torres, retomando los estudios de Francisco Espinosa Maestre[20], explica los casos de niños "adjudicados" que pasaban de un adoptante a otro sin ningún control. "Los que por causa de la represión ciega y genocida de los rebeldes quedaron solos, sin nadie en el mundo [...] cayeron en el desaparecedero de su nueva familia, la del Estado fascista que pasó a mercadear, de una u otra forma, con su infortunio" (Torres 2005: 31).

### *La encrucijada identitaria*

> "Y legarán a sus hijos un nombre infame: los que traicionan a la patria no pueden legar a la descendencia apellidos honrados".
> (Vallejo-Nágera)

Para Pilar Calveiro el totalitarismo se constituyó como una organización binaria de la sociedad; es decir, "en un Uno Estatal y Otro prescindible y peligroso que *debía* y *merecía* ser destruido" (2006a: 362). En esta secuencia

[20] Francisco Espinosa desde 2008 es miembro del grupo de expertos encargado de la búsqueda de fosas comunes y la identificación de las víctimas en el sumario contra los crímenes del franquismo. También desempeñó hasta 2011 la dirección científico-técnica de una base de datos denominada Todos los nombres, una iniciativa de la Asociación Andaluza Memoria Histórica y Justicia para la recuperación de los nombres de todos los represaliados, con el fin de ponerlo al alcance de la sociedad y la investigación. Base de datos disponible en <http://www.todoslosnombres.org/> [fecha de consulta: 11/03/2018]. Para más información ver Espinosa Maestre (1996 y 2000). Por su parte, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica Valladolid realizó un documental titulado *Todos los nombres: la represión franquista en Valladolid*, con el fin de dar a conocer su propio proyecto Todos los nombres, que se propone localizar y recuperar los cuerpos de todos los vallisoletanos represaliados.

hubo un patrón totalitario: los Estados tuvieron pretensiones de dominio mundial, intervinieron tanto en la vida pública como en la privada de los ciudadanos, impusieron el exterminio de grupos humanos por su identidad racial, religiosa o política; instituyeron campos de concentración y recurrieron al terror como instrumento de control social. Los Estados implantaron una política de destrucción hacia dentro y hacia afuera de la sociedad totalitaria (Calveiro 2006a). En estos procesos, el desarme genealógico y el ataque a la identidad se constituyen como un modo más de dominio y un instrumento para asegurarse la extensión en el tiempo de la ideología totalitaria.

Por eso, apropiarse de los niños y alterar su filiación es parte del proceso de borramiento del otro. Cuando un bebé nace, la primera identificación subjetiva es con los padres, ellos inscribirán en él una huella simbólica, el "trazo identificatorio que le permitirá ser": un nombre, un apellido, una historia familiar, un grupo social.

> Uno se nombra como ha sido nombrado y al nombrarse nombra la relación de uno con sus progenitores, aquél que lo incluyó en el orden de las generaciones [...]. En cada inscripción se marca el lugar que el sujeto ocupa en el orden de las generaciones que es único y que abre el camino a nuevos eslabones en el sistema de parentesco (Alicia Lo Giúdice 2005: 36-37).

Durante el franquismo, igual que durante las expropiaciones de la Alemania nazi y posteriormente las apropiaciones argentinas, esta inscripción fue eliminada. Se borró el linaje para instaurar en su lugar una nueva procedencia. La diferencia es que con los robos de niños en los países ocupados por los alemanes, con los niños *Lebensborn*[21] y con la mayoría de los hijos de los

[21] Los centros *Lebensborn* se iniciaron en Alemania el 12 de diciembre de 1935, pocas semanas después de que las leyes de Nuremberg "para la defensa de la sangre" prohibieran el matrimonio de los alemanes con las "razas inferiores". El propósito era potenciar la natalidad para seguir adelante con los planes expansionistas que pretendían alcanzar los 120 millones de habitantes. En un primer momento se presentó como una institución de asistencia social para las esposas de los oficiales de las SS, que debían tener un mínimo de cuatro hijos; sin embargo, muy pronto comenzaron a acudir las jóvenes solteras que habían quedado embarazadas de los miembros de las SS, a los que se alentaba para que tuvieran hijos dentro y fuera del matrimonio. Para incitar la reproducción se instauraron casas de citas en las que previamente

republicanos, la nueva filiación no fue otorgada a otra familia. Estos niños fueron recluidos en los centros del régimen y la filiación que se les impuso fue con el Estado (tanto en el nacionalsocialismo como en el franquismo) y con la Iglesia (en el franquismo).

En el caso español el Estado no solo encarceló y asesinó a los padres biológicos, sino que también ocupó el lugar paterno y con ello intentó exterminar todo vestigio de los valores republicanos. Con el ingreso a los Patronatos de San Pablo o de la Merced la tutela pasaba literalmente a manos del Estado. Los padres que lograban encontrar a sus hijos, si querían recuperarlos, debían demostrar una triple reputación: ética, religiosa y nacional. Algo imposible para la mayoría de los que habían estado presos o tenían familiares

---

se habían seleccionado mujeres racialmente puras. De este modo, los centros *Lebensborn* actuaban como casas de maternidad donde las mujeres daban a luz y recibían ayuda si tenían niños pequeños. Generalmente se ubicaban en lugares apartados y con una gran custodia militar. Estas seudoclínicas desembocaron en hogares temporales, orfanatos y servicios de adopción. Para ingresar en el programa debían demostrar pureza de sangre por varias generaciones, no tener antecedentes de deficiencias físicas o psíquicas y pasar un examen médico. Eran preferibles los ojos azules, el cabello rubio y tener una gran estatura, aunque estas condiciones no eran determinantes. De manera análoga, los bebés que nacieran con problemas físicos en los centros era trasladados a campos de exterminio. La estructura estuvo apoyada por una fuerte campaña publicitaria iniciada por Goebbels, en la que se pedía a las mujeres alemanas que tuvieran hijos para Hitler, niños que en un futuro reemplazarían a los soldados que morían en el frente; a cambio del papel "reproductor" se les prometía privilegios y beneficios económicos. A pesar de las promesas, el trato para las esposas de los soldados no fue el mismo que para las mujeres que entraban en el programa siendo solteras o provenientes de los países anexados. A las primeras se les permitía vivir en los centros y educar a sus hijos, a las segundas se les impedía permanecer junto a los niños después de los tres meses, momento en que la crianza pasaba a manos del Estado. En cuanto a la cronología, el primer hogar de estas características se inauguró en 1936 en Steinhöring. Se calcula que al finalizar la guerra habían nacido unos 8.000 niños solamente en los hogares de Alemania. El primero fuera de la frontera fue en Noruega en 1941; se estima que otros 10.000 niños nacieron allí. Entre los centros que lograron abrirse y los que estaban planificados se contabilizan diez en Alemania, tres en Austria, tres en Polonia, entre nueve y quince en Noruega (llegaron a estar en activo nueve), dos en Dinamarca, uno en Francia, uno en Bélgica, uno en Holanda y uno en Luxemburgo.

En el terreno de la ficción se han realizado muchas aproximaciones, una de las más logradas es la de Bohumil Hrabal, *Yo que he servido al rey de Inglaterra* (1971), donde se ridiculiza con humor y cinismo los centros Lebensborn como prostíbulo para las SS.

condenados. De este modo la "patria potestad", el "conjunto de deberes y derechos que conforme a la ley tienen los padres sobre sus hijos menores no emancipados" (RAE), fue ostentada por el Estado. Para tal fin hubo un aparato legislativo que se encargó de regular la expropiación.

Uno de los testimonios de *Los niños perdidos del franquismo*, el de Emilia Girón, pone en evidencia la total impunidad en el funcionamiento de las adopciones:

> En cuanto nació la criatura "lo llevaron a bautizar y no me lo devolvieron. Por ejemplo, esta mañana nació el niño y fueron por él para bautizarlo, pero el niño ya no volvió pa' mí. Ya no lo volví a ver más. [...] yo no sé quién lo llevó. Era duro de buscar. Yo reclamaba el niño, y que estaba tal y que estaba cual, que si estaba malo, que si no estaba... aquel niño no lo volví a ver. No. ¿Cuántos llevaron más que al mío? Para eso no hacían falta permisos. Si, por ejemplo, tú estás pariendo, viene un matrimonio que no tiene hijos y quiere reconocerlo, te lo quitan y te lo llevan y nada más" (Armengou *et al.* 2002: 65).

En el proceso de desaparición muchos de estos niños fueron asimilados por los vencedores, convertidos. Muchos murieron. Y otros tantos, los que tenían edad para comprender los hechos y crear una memoria familiar, quedaron excluidos, marginados, proscriptos, guachos del sistema, porque "un hijo de rojo, un hospiciano del Auxilio Social o de un convento, será siempre portador del estigma" (Vinyes 2011: 153).

Son varios los testimonios que se recogen en *Los niños perdidos del franquismo* y en las investigaciones que surgen a partir del documental. Algunos casos son extremos y evidencian hasta qué punto la perversión del régimen actuó directamente sobre la identidad individual y marcó para siempre la vida de los niños y de las próximas generaciones. Vicenta Flores pasó por sucesivas adopciones y cambios de nombres: primero en el Colegio de la Paz en Madrid, al que fue enviada luego de la detención de su padre en Valencia. Allí las religiosas le impusieron nuevos apellidos, a pesar de que ella recordaba quién era su padre. A esta transformación inicial le siguieron cuatro adopciones más.

> Vicenta les dijo a las monjas que era hija de Melecio Álvarez Garrido y que vivía en la calle Ramón y Cajal, nº 10 de Valencia. Así consta en la hoja de ingresos.

> Pero no le hicieron caso y le cambiaron el nombre. En un documento del colegio de La Paz del 20 de agosto de 1940 ya se la llama Vicenta Flores Ruiz. Su padre aún no había sido fusilado pero ya había perdido a todos los efectos a su hija. "¿Por qué me han quitado mi nombre? Yo quiero mi nombre, yo no soy Flores Ruiz. Creo que no querían que fuera hija de rojos y quitándome el nombre ya me separaban para siempre de mi padre" (Armengou *et al.* 2002: 182).

Benjamín Prado, autor de la primera novela sobre expropiación de niños en España, recupera en un reportaje que realizó para *El País* el caso de María del Carmen Calvo, y destaca la frecuencia en la que los huérfanos llegaron a tener múltiples familias.

> María del Carmen Calvo García no siempre se llamó así. Una de las particularidades del proceso era que a veces a los huérfanos se les ponía el apellido Expósito; en otras ocasiones, amparándose en la ley de 1941, les daban apellidos tradicionales: Gómez, Pérez, Rodríguez o González, y en otros casos ocurría algo más inaudito: los niños entregados a personas que, por el motivo que fuese, eran devueltos al orfanato llegaron a tener múltiples padres y apellidos (*El País* 2009).

Bajo estas circunstancias, perder el nombre en el momento de la expropiación fue también perder la identidad y con ello la posibilidad de reencontrarse con el pasado. Un nombre otorga el indicio para el recuerdo, descubrir el nominativo es darle cara a la memoria, inscribirse en un grupo social y revertir la trasmisión de la herida.

Los testimonios de los niños que crecieron en el Auxilio Social evidencian una anulación del recuerdo debido a la experiencia traumática, muchos han muerto sin hablar, y los que lo han hecho han pasado previamente por décadas de silencio. Esta supresión no solamente afecta a la generación que sufrió la guerra sino que se perpetúa en la descendencia.

> El trauma [...] produce fracturas difíciles de remitir y se instala como un fuera de tiempo, fuera de sentido, fuera de lugar. Cuando no se elabora y no puede tramitarse persiste por generaciones, va pasando de madres-padres a hijos, como la vivencia de un horror amenazante, como una pesadilla y entra en la persona de la generación siguiente como algo que hace mal y perdura (Miñaro y Morandi 2014: 68).

Nacer en las cárceles o en los CCD, criarse en los centros del Auxilio Social, significó quedar fuera de los originarios marcos sociales de la memoria. La verdad sobre el origen es falseada, ocultada. En los niños que tienen edad para recordar (muchos de los que fueron a los asilos del régimen) la verdad se reprime, se anula, se vacía. En todos los casos hablamos de identidades implantadas, por lo que en ellos habrá "un potencial de desestabilización permanente: no es el que cree ser y nunca es posible borrar todas las huellas de la verdad histórica (memoria corporal)" (Punta Rudolfo 2014: 226).

Respecto a la pérdida del nombre en el espacio concentracionario traigo a colación un pasaje de Primo Levi. En *Si esto es un hombre* relata la alienación sufrida en Auschwitz por un joven que ya ha perdido todo, que no tiene identidad, y que para referirse a él lo hacen por su cifra de registro:

> Es Null Achtzehn. No, se llama de otra manera, Cero Diez y Ocho, las últimas tres cifras de su número de registro: como si todos se hubieran dado cuenta de que sólo un hombre es digno de tener un nombre, y de que Null Achtzehn no es ya un hombre. Creo que él mismo habrá olvidado su nombre, la verdad es que se comporta como si así fuera. Cuando habla, cuando mira, da la impresión de estar interiormente vacío, de no ser más que un envoltorio, como esos despojos de insectos que se encuentran en la orilla de los pantanos, pegados por un hilo a un guijarro, mientras el viento los sacude (Levi 2011: 66-67).

En la Alemania nazi el cataclismo en la identidad fue la antesala a la desaparición física, un punto de no retorno para la construcción genealógica y para la vida misma. En los relatos de la Shoah la pérdida del nombre precede al vaciamiento de las cualidades que identifican a las víctimas primero como ciudadanos y luego, como humanos.

Para los niños españoles a los que el nombre les fue cambiado, la tarea de limpieza ideológica fue igual de efectiva que con los muertos, ya que muchos aún hoy siguen sin sospechar el artificio con el que fueron violentados. Luego de la investigación de *Irredentas* Ricard Vinyes se mostró escéptico respecto a la posibilidad de conocer "toda la verdad". Saber quiénes fueron adoptados cuando no hay registros y cuando las propias víctimas no son conscientes de las adopciones es una tarea utópica; también hay que tener en cuenta que la mayoría de las madres fueron fusiladas y en muchos casos sus familias no sabían el estado en el cual se encontraban en las prisiones. Con

cada movimiento los nombres se modificaban; seguir el rastro después de setenta años es topar constantemente con la imposibilidad.

*El secuestro de los niños en el exilio*

La repatriación fue otro de los sucesos que dejó plasmada la intencionalidad del gobierno *de facto* de reeducar a los niños. Hubo una persistente obsesión por parte de algunos funcionarios del régimen para recuperar a los menores que habían sido enviados al exterior por sus padres[22]. El gobierno de Burgos fue el primero en fomentar el retorno de los niños. Reclamó 32.000 niños que aseguraba que habían sido obligados a abandonar España. Entre la documentación aportada por *Los niños perdidos del franquismo* se encuentra una carta del 9 de julio de 1937, enviada por la Delegación de la Falange en Reino Unido a Pilar Primo de Rivera: "Los rojos trajeron a estos infelices únicamente como propaganda [...] ahora nos toca a nosotros hacerla pero en un sentido más humanitario y español [...] esto convendría hacerlo, Pilar, cuanto antes, nos traería muchos simpatizantes" (Armengou *et al.* 2002: 71).

Hay que señalar que las repatriaciones eran sin consentimiento de los padres, ya que la mayoría se negó a firmar una petición oficial de retorno. De manera que, cuando los menores entraban al país, no se informaba a sus

[22] Hay varios estudios sobre la evacuación de los niños españoles, el más completo quizás es *El exilio de los niños* (Guerra, Alted *et alii* 2003), pero también aborda el tema *Los barcos del exilio* de E. Calle y A. Simón (2005), quienes tienen un apartado dedicado a "Los niños de Morelia", que fue el primer contingente de refugiados españoles en llegar a México, en 1937. Este mismo grupo es analizado en *Un capítulo de la memoria oral del Exilio. Los niños de Morelia* (Sánchez Andrés *et alii* 2002) y se recogen testimonios en *Los niños españoles en Morelia. El exilio infantil en México* (Paya 2002). Para el caso específico de los niños vascos destinados a Inglaterra (1937) destacan *La generación de Guernica* (Dorothy Legarreta 1984) y *Solo serán tres meses. Los niños vascos refugiados en el exilio* (Adrian Bell 2007), que intenta reponer la vida de algunos de los 250 niños que se quedaron en Inglaterra. Aunque tangencialmente también es abordado por Hugh Thomas en *La guerra civil española* (1961), donde menciona que fueron trasladados a Gran Bretaña 4.000 niños desde el norte de España. También se dedican al tema los siguientes estudios: *Los niños del exilio (1936-1939)* (Alcalá 2009), *Palabras huérfanas: los niños exiliados de la guerra civil* (Sierra 2009) y *Dos patrias, tres mil destinos: vida y exilio de los niños de la guerra de España refugiados en la Unión Soviética* (Colomina 2010).

familiares (en el caso de que siguieran con vida). Algunos de los testimonios relatan cómo las madres descubrieron que sus hijos habían sido repatriados por medio de las fotos en los periódicos. Entre 1939 y 1944, debido a la presencia fascista en el resto de Europa, la devolución de niños a España fue rápida y relativamente sencilla[23]. Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, los Estados que acogían a los niños exiliados comenzaron a negarse a repatriarlos. Según la Falange, aún quedaban unos 11.771 niños, especialmente en Francia y México. "Esta constatación llevó al Servicio Exterior a organizar las operaciones clandestinas de capturas infantiles en Francia y Bélgica, y a planear espectaculares —y esperpénticas— acciones en México y Guatemala" (Armengou *et al.* 2002: 74). Eduardo Pons Prades[24], en *Los niños republicanos*, dedica un apartado especial a estos sucesos. Los denomina, figurativamente, "La caza del niño rojo por el extranjero (1940-1944)". En el mismo libro recoge testimonios de menores que estuvieron exiliados en Bélgica, en Gran Bretaña, en México y en la Unión Soviética. También Rafael Torres da cuenta de las apropiaciones en el extranjero y cita documentación que acredita que "los agentes de Franco huroneaban en torno a las colonias y refugios de los niños republicanos evacuados, echaban el anzuelo en cuanto podían, e iban preparando, en fin, el plan de escamoteo de esos niños a sus padres" (2005: 39). Torres además menciona cifras precisas; asegura que hasta 1949 se habían "recuperado" 20.266 niños de diversos países del exilio, el 55% de los que fueron enviados al extranjero, quedando 13.771 "no sólo sin repatriar sino la mayoría desaparecidos" (2005:38). Estas cifras son, por lo menos, dudosas. Torres no cita la fuente, pero los números son

[23] Vinyes establece los datos de lo que aconteció en la mayoría de los países que tenían niños evacuados: en abril de 1942 el Gobierno de Vichy decretó la disolución de los centros de refugiados que mantenían algunos exiliados; los niños que se encontraban en estos centros fueron devueltos a España, los adultos deportados a Mauthausen o Auschwitz. En Bélgica, Suiza y Reino Unido las repatriaciones se hicieron a través de acuerdos; en Dinamarca, a través de gestiones privadas. Los pocos casos de los niños de la Unión Soviética que fueron devueltos a España fue por las capturas del ejército alemán.

[24] Recoge testimonios de niños y niñas que vivieron su infancia en la guerra, hijos de republicanos que fueron recluidos en los hogares del Auxilio Social. Los relatos denuncian la saña del régimen contra los vencidos y sus familias, la obligación a un exilio interior donde los menores crecieron al límite de la sociedad.

prácticamente iguales a los mencionados por Vinyes en *Irredentas* (2002: 91). La diferencia es que Vinyes no atribuye el retorno de los 20.266 niños a las acciones de "recuperación" de la Falange, sino que estos menores regresaron en diversas circunstancias.

Los secuestros realizados por la Falange quedaron registrados en informes que aún se conservan, pero también sabemos de ellos por los testimonios de los niños secuestrados.

> Florencia Calvo fue acogida por una familia francesa. Y recuperada: "A mí me estuvieron siguiendo durante bastante tiempo", por esta razón la familia francesa "me escondía, si iba al colegio me cambiaban de vestido cada día. Hasta que un señor vino a por mí y me montaron en un tren, y me mandaron a España" [...]. La llegada a España significó la pérdida de su hermana, el ingreso en varios hospicios regentados por religiosas y la dedicación al servicio doméstico (Armengou *et al.* 2002: 76).

Si bien las ficciones se han ocupado de muchos niños en el exilio, no hay obras que tomen como punto principal de su argumento los secuestros de la Falange. Benjamín Prado menciona, aunque brevemente, un caso en *Operación Gladio*: Paulino es entregado por su padre a unos camaradas del PC que se encargaron de llevarlo hasta Burdeos pero el niño, una vez allí, es recuperado por la Falange. "El Servicio Exterior de la Falange repatrió al niño y lo ingresaron en un seminario. Abel y Paulino se reencontraron allí, el primer día que hubo visitas. Al niño lo habían vestido de fraile y lo acompañaba un sacerdote, para vigilar la conversación" (Prado 2011: 180). Otra alusión, más reciente aun que la de Prado, es la que realiza Kirmen Uribe en *Lo que mueve al mundo* (2013). Aquí cuenta la historia del exilio de los niños vascos a bordo de *El Habana*. Rescata la vida de un héroe anónimo, el escritor Robert Mussche, que se implica en la resistencia republicana a partir de acoger en Gante a una niña exiliada, Karmentxu Cubdín Gil. Uribe no profundiza en el caso de la niña y si bien menciona que luego es repatriada, no especifica si lo fue por intervención de la Falange o por medios legales. En este texto vale destacar el epígrafe, ya que rescata las palabras que Paulino (no por azar este nombre es elegido por Prado para uno de sus personajes), un niño de la guerra, pronuncia en una entrevista en Bogotá: "—Saliste de Bilbao siendo

apenas un chaval y desde entonces nunca has vuelto. ¿Crees que la decisión de tus padres fue acertada? —No había otro remedio" (2013: 9).

De entre todos los destinos de los niños evacuados, los que fueron destinados a Rusia son los que más han sido retomados en las diferentes investigaciones; también han servido como base literaria para variadas narrativas. Esto se debe, quizás, a la importancia que tuvo dentro del propio régimen, que llevó adelante una acérrima campaña para su recuperación. En 1956, luego de 20 años, la URSS aceptó el retorno. Sin embargo, quienes regresaron ya no eran niños sino adultos formados en un país comunista, por lo que la España de Franco no los acogió como prometía en su propaganda. Muchos, decepcionados, volvieron a Rusia[25].

## *De la historia a la ficción*

A las disposiciones legales para la segregación se sumó una confluencia de organismos y figuras públicas con un fuerte influjo en las políticas eugenésicas de la época. Uno de los responsables más nombrado en documentos históricos recuperado por las ficciones es el comandante y jefe de los Servicios Psiquiátricos Militares del franquismo, Antonio Vallejo-Nágera. Sus teorías, alentadas por la escuela alemana, donde se había formado por extensos períodos, sirvieron de base para dos ideas básicas en el sustento de la ideología

[25] Son muchas las investigaciones que ponen de manifiesto la importancia que ha tenido este colectivo en la construcción de la memoria de los niños evacuados. Véanse Zafra, Crego, Heredia (1989); Devillard *et alii*. (2001); Encinas (2008). También cabe destacar la detallada tesis de Castillo Rodríguez, *Memoria, Educación e Historia: el caso de los niños españoles evacuados a la Unión Soviética durante la guerra civil española* (1999). Igualmente, se han realizado películas y documentales como *Los niños de Rusia* (Jaime Camilo 2001), *Ispansi* (Carlos Iglesias 2010); novelas como *Mi infancia en Moscú: Estampas de una nostalgia* (Fernández Sánchez 1987), *Cenizas rojas* (Merino 1999) o *Cartas desde la ausencia* (Riverola 2008). También hay que destacar las autobiografías *Memorias de Rusia* (Arce Porres 2009) y *Trenes tallades. Records d'una nena de Rússia* (Rosés 2016). Por otro lado, en 2017 la Fundación Pablo Iglesias presentó una exposición y un ciclo de conferencias titulado "Entre España y Rusia. Recuperando la historia de los Niños de la Guerra". Para un acercamiento a la complejidad en la adaptación de los exniños de la URSS cuando regresaron a España véase Alonso (1993); Alted, Marín, González (2009); Aguirre (2015); Young (2016).

fascista en España. La primera consistía en la defensa de la eugenesia negativa como método para el control de la raza. La segunda tenía que ver directamente con la secesión de los hijos de los republicanos: considerar al marxismo como una enfermedad mental, contagiosa y hereditaria[26].

Por todo ello, es habitual encontrar en la narrativa española actual la ficcionalización de Vallejo-Nágera como un personaje siniestro, de gran impronta sobre los lectores de la época y pieza cabal en la maquinaria de expropiación. Desde *Mala gente que camina* (Prado 2006), *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil 2011) y *Mientras pueda pensarte* (Chacón 2013), hasta otros formatos como el cómic *Cuerda de Presas* (García 2005) o la obra teatral *La sonrisa del Caudillo* (Buren 2012). También dan cuenta de sus teorías prácticamente todos los estudios que tratan el robo de niños: *Irredentas* (Vinyes 2002), *Los niños perdidos del franquismo* (Armengou *et al.* 2002), *Los niños republicanos* (Pons 1997), *Los barcos del exilio* (Calle, Simón 2005), *Niños robados* (Esteso Poves 2012) y *Los niños de Auxilio Social* (Ángela Cenarro 2009). Más pormenorizadamente y destacando otras corrientes psiquiátricas se aborda su extensiva sombra en *El miedo en la posguerra* (2003) y *Los psiquiatras de Franco: los rojos no estaban locos* (2008), ambos del psiquiatra e historiador Enrique González Duro. En este último estudio se aborda el problema de la locura en la posguerra, inducida en la mayoría de los casos por las torturas y la persecución del Régimen.

Los centros franquistas relacionados con la infancia y la mujer funcionaron como brazo ejecutor de las teorías de Vallejo-Nágera; de este modo, fueron los encargados de "impedir el contagio" y educar a los menores en la nueva ideología. Uno de los organismos cruciales en esta tarea fue el Auxilio Social. Fundado por Mercedes Sanz-Bachiller, viuda del falangista Onésimo Redondo, el 31 de octubre de 1936 en la ciudad de Valladolid. En sus inicios los asilos fueron comedores de beneficencia, centros de acogida y escuelas para los miles de huérfanos que dejó la Guerra Civil. Basados en los *Winterhilfe* de Alemania, en la primera etapa tomaron el nombre de Auxilio de Invierno. El modelo fue traído a España por Javier Martínez de Bedoya,

[26] La tesis de segregación infantil, el avance sobre campos de concentración y las reflexiones sobre marxismo y enfermedad mental fueron presentadas por Vallejo-Nágera en Alemania, en el Congreso de Psiquiatría de Bonn, en septiembre de 1938.

que había cursado derecho en el país germano, y que años después sería el segundo marido de Sanz-Bachiller. Cuando los hospicios se extendieron por el resto de España cambiaron el nombre a Auxilio Social.

Desde sus albores la institución estuvo marcada por la propaganda política del régimen, abarcando todas las esferas de la vida cotidiana. El logo del Auxilio Social, que prometía "matar al dragón del hambre", en la práctica se reducía a una mano amenazante en contra del demonio, que era a la vez la promesa de muerte para quienes no se doblegaran, adoctrinamiento de los hijos de los derrotados e ícono de una división de España entre buenos y malos. Los hogares fueron ilustrados por el régimen como un modelo de benevolencia y filantropía. Igualmente, en la mayoría de la publicidad se destacó el papel protagónico de la mujer y los niños y se potenció una imagen de cuidado de la infancia.

No hay pruebas de que el Auxilio Social se inspirara en las normas del *Lebensborn*, aunque sí podemos rastrear su espíritu en algunos métodos de expropiación, en las campañas propagandísticas, en el cambio de los nombres de los niños cuando entraban al hospicio y en el adoctrinamiento. La segregación en este caso pasó de ser racial a convertirse en ideológica, y en el cometido de limpieza el principal papel lo desarrolló la iglesia. Por otro lado, sí hubo una colaboración entre el Auxilio Social español y el alemán, así lo demuestran las noticias que podemos rastrear en periódicos como *La Vanguardia*: "Un dona tiv o de 'Auxilio Social Alemán'. — El vapor 'Trapanl', que ha transportado a Barcelona un Importante donativo de harina y azúcar que 'Auxilio Social Alemán' dedica a 'Auxilio Social' de España. — Las autoridades locales en el acto de la entrega del importante donativo" (*La Vanguardia*, 11 de agosto de 1939)[27].

Desde junio de 1937 se incluyó en los asilos un asesor de Cuestiones Morales y Religiosas. Se organizó una red de capellanes en todo el país que supervisaron el funcionamiento de los centros. El primero de ellos fue Andrés María Mateo. Estos asesores crearon la obligatoriedad de asistir a liturgias, oraciones y rosarios diarios y que todos los niños fueran bautizados.

[27] A la noticia acompañan fotos del barco con un gran cartel donde se puede leer "Donativo de Alemania al Auxilio Social de Barcelona"; asimismo, se incluyen fotos de niños siendo bautizados en el Auxilio Social.

Según cifras oficiales, 25.513 niños fueron bautizados en los centros en el año 1940[28]. Rafael Torres recuerda a los hijos de las presas de Huelva y, rescatando una noticia del diario *La Provincia*, evoca la siguiente ceremonia de "purificación":

> Se bautizan tres criaturas por el culto [...]. Todos con una infinita alegría de haber puesto en el umbral de la Salvación a tres inocentes criaturas, no culpables de las maldades de sus progenitores, desgraciados seres que cerraron con las cortinas malditas de la incultura las puertas que Falange Española sabe abrir con fe, pujanza y corazón, sin esperar más recompensa que un ¡Alabado sea Dios! Así se hace, Señor Ruiz Lanuza. Arriba España (citado en Torres 2005: 32-33).

También Uxenu Álvarez, uno de aquellos niños que ha recordado muchos años después su experiencia, relata el aislamiento al que lo sometían por ser hijo de rojos y cómo los impulsaron a hacer acciones en contra de sus creencias.

> Teníamos que ser como ellos. A mis dos hermanos les mentalizaron de tal manera que se hicieron curas, aunque luego se salieron [...]. A mí me hacían izar la bandera en honor a José Antonio [...]. Mi padre en la cárcel condenado a muerte y yo desfilando por las calles vestido como guardia de José Antonio con antorchas en la mano y celebrando invasiones de ciudades. Me mentalizaron para que fuera en contra de mi padre y de la sociedad auténtica española, la respetuosa, la legal, la democrática (citado en Armengou *et al.* 2002: 135-136).

A estos menores *biológicamente contaminados* se los alimentaba escasamente, siempre y cuando hubieran rezado el reglamentario padrenuestro y hubieran cantado el imprescindible "Cara al sol", debajo de las fotos de Franco y de José Antonio. Quienes han prestado su testimonio hablan del

[28] La edición de *ABC* del 12 de abril de 1944 reseñó: "La primera reunión de asesores provinciales de cuestiones morales y religiosas". En la misma se nombra a los asesores más importantes y se realiza un recuento de los beneficios que ha proporcionado el Auxilio Social a la comunidad: 49.000 bautizos, 259.000 primeras comuniones (14.890 en preparación), 1.200 centros catequísticos, 2.500 entronizaciones del Sagrado Corazón de Jesús, 50 vocaciones sacerdotales, etc. También se hace un repaso por los centros del Auxilio Social, por los comedores de madres lactantes y gestantes y por los jardines maternales.

hambre como uno de los mayores castigos que vivieron. Sin olvidar que si los niños estaban allí, privados de libertad, humillados como hijos de los vencidos, era porque sus padres habían sido apresados, obligados al exilio o, en la mayoría de los casos, fusilados.

El periodista Francisco González de Tena ha recopilado durante cinco años testimonios de los niños que vivieron en los orfanatos. Su investigación versa sobre el papel que desempeñó la iglesia católica y en el control que esta ejerció sobre la infancia. A partir de la voz de las víctimas y de los escasos documentos a los que se le permitió acceder, reflejó el adoctrinamiento político-religioso y los maltratos a menores en *El papel de la Iglesia en Auxilio Social* (2009a) y en *Niños invisibles en el cuarto oscuro* (2009b). También atribuye a los centros un plan de recuperación de los niños para la causa nacional-católica: "La voluntad de reeducación masiva de los vencidos partía de los niños, como los más influenciables. [...] Detrás de esta realidad estaba la programación de un estado totalitario bajo formas militarizadas" (2009a: 10-11).

El viraje de las ideas asistenciales fundadoras del Auxilio Social se precipitó con la renuncia de Sanz-Bachiller a comienzos 1940. El nuevo asesor, Pedro Cantero Cuadrado, fortificó la influencia de la iglesia en los centros y aumentó el presupuesto de asesoría religiosa. González de Tena habla de la dimisión de Sanz-Bachiller como "forzada" y aborda la participación de la Iglesia Católica y de la Falange Española como instrumentos de poder.

En el mismo año que González de Tena, Ángela Cenarro publica *Los niños del Auxilio Social*, donde también recoge testimonios de quienes fueron apartados de sus familias con la excusa de salvarlos para la nueva España. Su estudio se divide en cinco partes: los niños de la guerra, los niños de la posguerra, la disciplina en el Auxilio Social (a la que engloba bajo el "Vigilar y Castigar" de Foucault), la supervivencia y la resistencia, y el momento de la memoria. En su estudio apela a los relatos orales, como forma subjetiva de la memoria y como manera de acercarnos al pasado.

> El historiador que se acerca a las personas que pasaron por el Auxilio Social está intentando dar forma a una serie de subjetividades que no habían sido abordadas de forma conjunta antes. El resultado es que la entrevista crea un espacio que favorece la elaboración, y en ocasiones hasta la activación, de la memoria. Pero

> por otro lado, el historiador está articulando aquello que estaba inarticulado (Cenarro 2009: 244).

La figura de Sanz-Bachiller, por su parte, ha sido retomada desde lo histórico, lo testimonial y lo literario. Paul Preston perfila su biografía en *Palomas de guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico* (2001), Armengou y Belis la entrevistan en *Els nens perduts del franquisme* y Benjamín Prado le otorga una misión fundamental en su novela, *Mala gente que camina*. En este último caso, incluso pareciera que el autor quiere redimirla de su nefasto papel en la historia española, ya que ella es quien cuida el manuscrito original del libro de Dolores Serma, para que décadas después llegue a manos de Urbano y se revele el secreto. Con sesgo irónico escribe el narrador: "No deja de ser reseñable, por otro lado, que Sanz-Bachiller, aun reconociendo el modesto alcance de sus influencias, se brindara a prestarle algún tipo de socorro a su paisana"(Prado 2007: 366). Sin embargo, la versión real del personaje no parece tan benigna como su homónima ficcional. Cuando fue entrevistada para *Els nens perduts del franquisme,* sesenta años después de dejar la dirección del Auxilio Social, sus respuestas no variaron demasiado de las que podría haber esgrimido en los años de la posguerra. Siguió con un convencimiento pleno de que todo lo hecho había sido en favor del bien de los niños. Apartarlos de sus familias era un daño colateral, necesario para el proyecto de ese país deseado por el régimen.

> Indudablemente que nosotros teníamos el deseo de convencerles de nuestras ideas porque creíamos que era bueno, que era lo mejor. Yo no hubiera querido vivir en un país comunista y prueba de ello la tenemos en lo que ha sido el comunismo. De manera que se hacía todo lo que fuera para hacerles ver que estaban equivocados. Ya no digo que fuesen franquistas pero sí que fueran anticomunistas. Por tanto, se les hacía ver que la guerra había sido una necesidad y que lo que queríamos hacer era una España única, una España limpia y una España próspera (Sanz-Bachiller citada en Armengou *et al.* 2002: 190).

Tanto en el documental como en el libro este es el único testimonio concedido por parte de los responsables de los robos. En la publicación está estratégicamente editado al final del apartado "Las voces", una sección destinada al relato de las víctimas. La táctica de los autores puede entenderse

como un modo de dejar en ridículo al personaje de Mercedes Sanz-Bachiller. No solo su discurso desentona, en el documental también lo hace su imagen. Más maquillada que el resto de las entrevistadas y luciendo un collar de perlas, sus primeros planos contrastan con la sobriedad de las víctimas. La inclusión de la fundadora del Auxilio Social discrepando con los testigos es "algo forzada" (Sánchez Biosca 2005: 47); no obstante, logra el propósito esperado. Su discurso, desactualizado y grotesco para comienzos del siglo xxi, menoscaba la autoridad y el poder que antaño ejercía la viuda de Onésimo Redondo.

Otro de los organismos del Régimen que puso en práctica las teorías de Vallejo-Nágera fue la Prisión de Madres Lactantes, ubicada en el número 5 de la calle San Isidro de Madrid. Se inauguró el 17 de septiembre de 1940 como un espacio destinado para que las madres pudieran estar junto a sus hijos a pesar de estar privadas de libertad. En un comienzo fueron muchas las reclusas que acogieron con esperanza el nuevo sitio; sin embargo San Isidro, como el Auxilio Social, escondía tras de sí el propósito de segregación.

> Las presas que pasaron por la maternal de San Isidro no sabían nada de Vallejo, de eugenesia positiva ni de terapias sociales. Sólo conocían la verdad de los hechos que sobre ellas se desplomaba en forma de separación, desesperación, ultraje y muerte sobre sus hijos lactantes y sobre ellas mismas (Vinyes 2002: 76).

María Topete Fernández fue la encargada de dirigir el centro. Anteriormente había estado en Las Ventas como funcionaria jefa de servicios, donde ya se había ganado la fama de crueldad. En 1967 se le concede la Gran Cruz del Mérito Civil por su labor como directora de la Cárcel de Mujeres de Madrid, por medio del decreto 1862/1967 firmado por Franco[29], reseñado también por el diario *La Vanguardia* del día 18 de julio de 1967. La funcionaria murió a los 100 años, sin llegar a ser juzgada.

Este personaje histórico, de igual manera que Vallejo-Nágera y Sanz-Bachiller, es retomado por las ficciones. Dos de las obras que se centran en su figura de manera protagónica son *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil), novela en la que me detendré detalladamente en el próximo capítulo, y *La sonrisa*

[29] *BOE* del 25 de agosto de 1967.

*del Caudillo* (Buren). En la primera se utilizan los testimonios de las sobrevivientes para definir las características de Topete en tanto personaje; mediante la ficción se la acusa directamente de apropiarse de los hijos de las reclusas y de infringir violencia a los menores. En la dramaturgia de Rubén Buren, la funcionaria también es implicada en los robos y en las transacciones realizadas con los bebés. Con su descripción el director teatral aúna el accionar de las expropiaciones durante el franquismo con el del tráfico de niños de la etapa posterior, asociando incluso por momentos las características de María Topete con las de sor María Gómez Valbuena[30], la monja implicada en los robos en democracia.

> Topete.- No se preocupe Don Alfonso, nos ampara la ley [...]. A la criatura, que esperemos que sea niño, se lo llevan ustedes directamente registrado desde aquí, con la partida de nacimiento y todos los papeles en regla... Eso de bueno tiene tratar con recién nacidos, que agiliza mucho los trámites... Por supuesto que nosotras, las pobres funcionarias que velamos por el correcto funcionamiento de esta institución penitenciaria, le agradecemos cualquier aportación que usted pudiera darnos, ya sabe... somos una congregación pequeña... con muchos gastos (Buren 2014: 18).

El dramaturgo divide a los personajes de la escena entre víctimas y victimarios. Entre los responsables que tienen homólogos en la historia española recrea a María Topete y a Antonio Vallejo-Nágera. A ellos les suma personajes ficcionales, cuyo estatuto de veracidad se ve reforzado en características secuenciadas a partir de testimonios y relatos históricos: Jardiel, un joven ayudante de Vallejo que se encarga de llevar a la práctica sus teorías, mientras intenta ocultar su homosexualidad. Adolfo, un héroe del Alcázar que acaba siendo amante de Jardiel y que entra en escena para apropiarse de un niño. Y las víctimas, Carmen y Remedios: la primera representa la locura dentro de las prisiones, la vida después de la pérdida de la libertad y de un hijo; la

[30] Fallecida el 22 de enero de 2013, antes de llegar a declarar por la causa de los robos. Murió sin dar ningún nombre, ni datos que permitirán reunir a los hijos con las madres. Dado que era la única imputada, algunos casos debieron ser archivados hasta encontrar a nuevos responsables.

segunda escenifica el proceso de sustracción del bebé: el tratamiento de las presas antes del parto, el robo para entregarlo a una nueva familia y el fusilamiento de la madre.

### *Adopciones irregulares. La huella franquista en democracia*

En un comienzo no fueron muchas las asociaciones o los afectados por los robos de niños que vincularon la actuación postdictatorial con la práctica de expropiación que comenzó en el franquismo[31]. Sin embargo, a partir de las indagaciones, llevadas adelante en muchos casos por un periodismo de investigación comprometido, se pudo llegar a la conclusión de que fue la pervivencia de las prácticas franquistas en democracia lo que posibilitó el tráfico de menores.

Una vez más Armengou y Belis se adelantan a la hipótesis con el segundo documental de la trilogía dedicada a la infancia, *¡Devolvedme a mi hijo!*, emitido el 2 de febrero de 2011. Aquí recogen testimonios de madres a las que les fueron sustraídos sus hijos, y de hijos que saben que son robados pero que no han podido encontrar aún a sus padres biológicos. En todos los casos aparecen vinculadas religiosas y personajes de la alta burguesía española próximos al franquismo. Muchos de los testimonios de los afectados que se han seleccionado para el documental culpan a la represión dictatorial y atestiguan sobre el miedo a seguir indagando, un temor fundado en amenazas y coerciones. Respecto a los robos en democracia Armengou nos dice:

> El perfil ha cambiado y la instrumentalización de la represión también. El objetivo serán ahora las madres solteras y el objeto codiciado, esos hijos que muchas de ellas no tuvieron más remedio que dar en adopción, atrapadas en un contexto moral, social y político que hacía impensable una maternidad en solitario [...].

[31] Es el caso de las asociaciones a las que se vincula el abogado y escritor Enrique Vila Torres, quien lleva adelante las querellas intentando desligar el motivo político de los robos. En una entrevista dada para el diario *ABC* sostiene: "Ésta era una mafia económica sin intereses políticos. De hecho, hay un caso de una reconocida maqui republicana comunista, que cuando salió de la cárcel se dedicó a vender niños". El caso de los niños robados debe por tanto perseguirse "desde un punto de vista penal ordinario" (Moreira 2011).

> Lo que empezó siendo una terrible represión política se convirtió en una represión moral y un negocio revestido de caridad que terminó como simple tráfico de niños (2011: 125).

Empero, el estudio que más luz arroja sobre la segunda etapa de los robos y la permanencia de los mecanismos franquistas en democracia es *Niños robados, de la represión franquista al negocio* (2012), editado por María José Esteso Poves, periodista del diario *Diagonal*. Con similar metodología que *Los niños perdidos del franquismo* y *¡Devolvedme a mi hijo!*, Esteso rescata los testimonios de los afectados, la mayoría de los cuales ya habían sido publicados como notas periodísticas desde el año 2009. La propuesta es directa e incómoda porque denuncia las prácticas corruptas que se asentaron durante la transición y cómo persistieron en democracia. Plantea dos etapas en los robos: una entre los cuarenta y los sesenta, producto de la represión franquista que ya he abordado; la otra entre los sesenta y los noventa, donde si bien el móvil más evidente es el económico, siguió en su base una intención política de segregación. Súmese a esto que muchos de los funcionarios vinculados en los casos eran los responsables directos también en la etapa anterior.

Emilio Silva, presidente de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, sostiene que los robos de postdictadura siguen siendo parte del plan de limpieza ideológica comenzado en los primeros años de represión. En su argumento, luego de repasar la teoría de Vallejo-Nágera, agrega:

> La maquinaria se hace más compleja y se encubre; ya no son robos a la luz del día, con madres conscientes de lo que les hacen, sino que esconden el tráfico de bebés bajo supuestas muertes y extienden el radio de acción, el perfil de las víctimas, incluyendo a madres solteras, mujeres con fragilidad social. Después, la herramienta construida como maquinaria represiva aumenta su "nicho" de mercado y comienza la venta de bebés, que siempre son "apartados" de sus madres con la explicación de que (como el Franquismo mismo) la comisión de este delito se justifica por la promesa de un bien superior, la salvación del recién nacido, el apartarlo de una familia descarriada... La limpieza continúa (citado en Esteso 2012: 18).

*Niños robados...* hace un llamado a la reconsideración de los robos en democracia no como un hecho desconectado de las sustracciones franquistas sino como consecuencia directa de ellas. El primer problema de aceptación para esta teoría es el de la implicación del Estado en los robos. Para que haya expropiación el Estado debe tener parte en el proceso. Argumenta a este respecto Emilio Silva: "La falta de depuración de los órganos del Estado o hechos como que la hija del dictador disfrutara de pasaporte diplomático hasta finales de la década de los 80 dan medida de cómo numerosas estructuras permanecieron ajenas a la celebración de elecciones y los cambios sociales" (citado en Esteso 2012: 19).

Los testimonios que recoge Esteso van desde niños desaparecidos a partir de 1940 hasta los últimos registros en la década del noventa. En la mayoría de los casos se actuaba de manera similar: había una lista de espera con los "encargos", la madre "adoptiva" esperaba en una sala mientras la biológica daba a luz, cuando nacía el niño se les decía a los padres que estaba muerto e inmediatamente la nueva madre salía con el bebé. Esto era previo pago de unas 200.000 pesetas, pero también previa indagación de los antecedentes de la familia que adquiría el niño: se les hacía completar una ficha donde debían declarar su ideología política y su religión. Los niños eran vendidos, sí, pero solamente a familias simpatizantes del antiguo régimen, católicas y que pudieran probar medios económicos. El psiquiatra Enrique González Duro explica los robos desde la óptica franquista.

> En este país con tanta perversión tras la Guerra Civil, había unas tragaderas enormes y sigue habiéndolas. El argumento era "bueno, esta chica no podía criar ese niño, pero el niño va a caer en buenas manos, tendrá una buena educación". Eso significa religión católica, ideología pura y dura, y un supuesto confort económico. [...] Creían que era bueno para los niños y además consideraban a la mujer una degenerada por quedarse embarazada sin estar casada (citado por Esteso 2012: 125).

En la mayoría de los robos aparece el nombre de sor María Gómez Valbuena, su implicación subrayó la vinculación de la Iglesia. Durante el franquismo ya se decía que "las monjas de la inclusa de Burgos se subían al tren cargadas de capazos con recién nacidos que llevaban hasta la inclusa de

Valencia" (Esteso 2012: 43). Algunos de los testimonios recogidos son de hijos e hijas que, sabiendo que eran adoptados, decidieron indagar junto a sus padres de acogida, que en la mayoría de los casos no sabían lo ilegal de la adopción. En estos testimonios la iglesia es señalada como el ente que facilita el vínculo entre la comunidad y las adopciones irregulares[32]. En consecuencia, Enrique González Duro sostiene:

> Es descabellado negar el origen político del robo de niños. Las mismas personas continuaron con esas prácticas, eran individuos que tenían poder y fuerza política para robar los bebés. Se quedó como una práctica cristiana y las monjas manejaban el cotarro. Esto se ha hecho en un país donde la derecha se considera heredera del franquismo (citado por Esteso 2012: 126).

Muchos son los hospitales y centros que estuvieron implicados, pero el que más denuncias recibió fue la maternidad O'Donnell, y con ella su fundador y director, José Botella Llusiá que, vale recordar, ocupó altos cargos durante el franquismo (rector de la Complutense, presidente de la Sociedad Española de Fertilidad y de la Real Academia de Medicina). También

---

[32] Las novelas que dan cuenta de los robos donde prevalece el fin económico también reproducen la vinculación de las monjas. Tal es el caso de *Entra en mi vida* (2012). En ella Clara Sánchez relata la historia de Betty, una mujer a la que le quitan a su hija en la Clínica de los Milagros, en julio de 1975. En la ficción se vincula directamente a la iglesia. Cuando Verónica, la hermana de Laura, logra encontrarla y llegar al fondo de la investigación, encuentra a la monja responsable y la acusa de robar bebés, pero la religiosa, ya vieja, le dice:

> "—Eso es mentira. Lo único que hice fue dar a algunos niños en adopción de madres que no los querían. Hay chicas con muy mala cabeza. Cumplí la voluntad de Dios. Hay padres maravillosos esperando la bendición de un niño.
>
> Estaba visto que era más difícil comunicarse con ella que con Don [el perro] y sería imposible que aceptara que había traficado con vidas humanas. Su Dios era su escudo contra la conciencia" (Sánchez 2012: 350).

Otra monja que aparece con potencia protagónica es Sor Mercedes, en *Los días iguales de cuando fuimos malas* (2017), de la gallega Inma López Silva. Aquí se cuenta cómo Mercediñas pasa de ser una niña expropiada, educada en un convento, a convertirse en una apropiadora al servicio de la iglesia. Llega a robar 52 niños y esteriliza a 35 madres: "Lo de esterilizarlas ya fue otra cosa. Sor Mercedes se vino arriba con el éxito de su supuesta buena acción con los bebés, y tomó la decisión de esterilizar a algunas madres, quizás porque es fácil ser así cuando tienes el poder de hacerlo" (López 2017: 91).

aparecen relacionados Ignacio Villa Elizaga, su firma se registra en defunciones dudosas entre 1964 y 1967, y el doctor Eduardo Vela Vela de la clínica San Ramón.

En 1969 Gregorio Guijarro fundó la Asociación Española para la Protección de la Adopción (AEPA). Este organismo, que debía regular las adopciones de los menores, mantenía abierta una lista con los padres dispuestos a pagar por los niños. A la Asociación se vincula sor María Gómez Valbuena, a quien Guijarro recomendaba acudir para acelerar los trámites. Entre los datos que se han recuperado también hay documentos donde los padres adoptivos se comprometen a educar a sus hijos según los principios católicos. La asociación contaba con el respaldo del Consejo Superior de Protección de Menores y de Cáritas. A finales de los ochenta las adopciones pasan a manos del Estado; Guijarro es sustituido por José María Cruz, sin embargo las irregularidades continúan[33].

Javier Rodríguez González argumenta, en una conferencia[34] realizada en el marco de la exposición fotográfica "Presas de Franco", que el cuerpo femenino fue sometido a una doble represión, por ser "roja" y por ser mujer, asimismo vincula los robos en democracia y la violencia machista que sufren las mujeres de hoy a una práctica iniciada en el franquismo y a una educación que duró cuarenta años, que es muy difícil "borrar de un plumazo".

> Rodríguez ha señalado, que muchas fueron separadas de sus hijos durante la década de los cuarenta y los primeros años de los cincuenta. "A partir de

[33] Jesús Duva y Natalia Junquera (2011) implican en el delito a personas vinculadas a la AEPA. Asimismo, recogen declaraciones de Guijarro donde reconoce abiertamente las irregularidades, entre ellas una declaración para *El País* que data de julio de 1980: "Hoy por hoy, y tal como están las cosas, el sistema más rápido y eficaz para conseguir un niño en adopción es meterse en el bolsillo o ganarse la simpatía de las personas relacionadas directamente con el tema. Asistentes sociales, monjitas encargadas de maternidades, etcétera. Si se logra caer mejor que los demás de su lista, el resto es fácil". Disponible en <http://elpais.com/diario/2011/03/06/domingo/1299387153_850215.html> [fecha de consulta: 17/04/2018].

[34] Javier Rodríguez González pertenece al Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de León. La conferencia se dictó en agosto de 2012 en el Museo de León y se tituló "La represión de las mujeres en el franquismo". Entrevista a Javier Rodríguez disponible en: <http://www.publico.es/espana/440820/la-doble-represion-de-las-mujeres-en-las-carceles-franquistas> [fecha de consulta: 20/05/2018].

mediados de los años cincuenta, los casos de estos niños perdidos se siguen produciendo con mentiras y falsificaciones" a través de lo que considera un "hábito" derivado de la práctica de los centros penitenciarios que se amparaba en las facilidades que otorgaba la estructura de la dictadura (*Público*, 9 de agosto de 2012).

Este recorrido por las casi seis décadas de robos de menores en España lleva a preguntarse si una transición menos silenciosa hubiera evitado que el número de víctimas fuera tan elevado, si se podría haber impedido una violencia que siguió ejerciéndose hasta veinte años después de la muerte del dictador. Si los mismos profesionales que actuaron en el régimen hubieran dejado sus puestos una vez acabada la dictadura, la construcción de las identidades individuales y sus contribuciones a la memoria colectiva del país no habrían estado condicionadas por el engaño. Si durante la transición se hubiera tomado medidas para la restitución de las filiaciones que la guerra y la dictadura habían arrasado, el daño hubiera sido interrumpido, enmendado en la medida de las posibilidades y muchas de las víctimas habrían tenido acceso a la verdad y a la memoria familiar. Pero esto no sucedió; por el contrario, se perpetuó y hoy España tiene que vivir con eso.

Como cierre del apartado histórico de las expropiaciones españolas propongo dos listados con los principales trabajos documentales y ficcionales, organizados por fecha de emisión/publicación. El primero de ellos corresponde a las producciones que abordan las expropiaciones de niños en la primera etapa, desde la finalización de la guerra hasta las décadas del cincuenta (Duva y Junquera 2011) y sesenta (Esteso 2012). El segundo cuadro corresponde a los productos que se centran en los robos relacionados con el negocio de las adopciones ilegales, vinculado a hospitales y centros religiosos.

| Título | Autor/director | Año | Género/formato |
|---|---|---|---|
| *Una mexicana en la guerra de España / Una mujer en la guerra de España* | Carlota O'Neill | 1964 (Ed. México) 1979 (1.ª Ed. España) Reediciones: 2003, 2005 | Novela testimonial |
| *Desde la noche y la niebla* | Juana Doña | 1978 Reedición: 2012 | Novela testimonial |
| *Cárcel de mujeres (1939-1945)* *Cárcel de mujeres: Ventas, Segovia, Les Corts Mujeres de la resistencia* | Tomasa Cuevas | 1982-1985 Reediciones: 1998, 2002 2004, 2005, 2006. | Testimonios |
| *Els nens perduts del franquisme* | Montse Armengou; Ricard Belis; Ricard Vinyes | 2002 | Documental TV3 |
| *Els nens perduts del franquisme / Los niños perdidos del franquismo* | Montse Armengou; Ricard Belis; Ricard Vinyes | 2002, 2003, 2005, 2008 | Libro de investigación periodística. Primero se publica en catalán y luego se realiza la traducción al castellano |
| *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco* | Ricard Vinyes | 2002 | Investigación histórica |
| *Fusilados en Zaragoza (1936-1939). Tres años de asistencia espiritual a los reos* | Gumersindo de Estella. Editado por Tarsicio Azcona; José Ángel Echeverría. | 2004 | Testimonial |
| *Los niños perdidos* | Laila Ripoll | 2005 | Teatro |
| *Presas* | Ignacio del Moral; Verónica Fernández | 2005 | Teatro |

| | | | |
|---|---|---|---|
| *Cuerda de presas* | Fidel Martínez; Jorge García | 2005 | Cómic |
| *Mala gente que camina* | Benjamín Prado | 2006 | Novela |
| *NN12* | Gracia Morales | 2008 | Teatro |
| *Todos los que quedan* | Raúl Hernández Garrido | 2008 | Teatro |
| *El caso de los niños perdidos del franquismo: crimen contra la humanidad* | Miguel Ángel Rodríguez Arias | 2008 | Investigación en derecho penal internacional |
| *Si a los tres años no vuelvo* | Ana Cañil | 2011 | Novela |
| *La sonrisa del Caudillo* | Rubén Buren | 2012 | Teatro |
| *Insensibles* | Juan Carlos Medina (dir.) | 2012 | Película |
| *Neckan* | Gonzalo Tapia (dir.) | 2016 | Película |
| *Soles negros* | Ignacio del Valle | 2016 | Novela policial |
| *The Silence of Others / El Silencio de Otros* | Almudena Carracedo; Robert Bahar | 2018 | Documental |

**Tabla 1.** Producciones sobre las expropiaciones de menores (1939-1950/1960).

| Título | Autor/director | Año | Género/formato |
|---|---|---|---|
| *Vidas robadas* | Jesús Duva y Natalia Junquera | 2011 | Investigación periodística (referencia a los dos períodos) |
| *La tinta negra* | Sebastián Arabia (dir.) | 2011 | Documental |
| *Yo te quiero* | José Luis Gordillo | 2011 | Novela policial |
| *Historias robadas* | Enrique Vila Torres | 2011 | Ensayo/ testimonios |
| *¡Devolvedme a mi hijo!* | Montse Armengou y Ricard Belis | 2011 | Documental TV3 |
| *Entra en mi vida* | Clara Sánchez | 2012 | Novela |
| *Niños robados. De la represión franquista al negocio* | María José Esteso Poves | 2012 | Investigación periodística (referencia a los dos períodos) |
| *Las desterradas hijas de Eva* | Consuelo García del Cid | 2012 | Ensayo |
| *Los niños de la encarnación* | Daniel Segovia-Vargas | 2012 | Novela policial |
| *Mientras duró tu ausencia* | Enrique Vila Torres | 2012 | Novela |
| *Mientras pueda pensarte* | Inma Chacón | 2013 | Novela |
| *Niños robados* | Salvador Calvo (dir.) | 2013 | Serie TV. Telecinco |
| *El drama de los bebés robados* (especial programa *60 minutos*) | EITB. Radio Televisión Vasca | 2013 | Documental |
| *Tres mentiras: el complot de los niños robados* | Ana Murugarren (dir.) | 2014 | Película |
| *Sin identidad* | Joan Noguera (dir.) | 2014 | Serie TV. Antena 3 |
| *Nos encargamos de todo: robo y tráfico de niños en España* | Francisco González de Tena | 2014 | Libro de investigación/ testimonios |
| *Una vida robada. Toda gran familia oculta un gran secreto / La mala memoria* | Antonio Muñoz de Mesa | 2014 | Teatro |

| | | | |
|---|---|---|---|
| *El juez (los niños perdidos)* | Música: Christian Kolonovits Libreto: Angelika Messner | 2014 | Ópera |
| *Sin identidad. Robada* | Antena 3 | 2014-2015 | Serie TV |
| *Ruega por nosotras* | Consuelo García del Cid | 2015 | Ensayo |
| *Los hombres del saco. Resurge la trama de los bebés robados* | José Luis Gordillo | 2015 | Investigación periodística |
| *Ladrones de vidas. Niños robados en la Comunidad Valenciana* | Miguel Hernández y Luis Plano (dir.) | 2016 | Documental |
| *Búsquedas* | Gustavo Germano | 2016 | Exposición fotográfica |
| *Camino de la Justicia* | Consuelo García del Cid | 2016 | Testimonios |
| *Cine** | Compañía La Tristura (Texto: Itsaso Arana y Celso Giménez) | 2016 | Teatro (referencia a los dos períodos) |
| *El desmadre de los Servicios Sociales* | Consuelo García del Cid | 2017 | Ensayo |
| *Diario a mi hijo ya hombre* | Lydia Acebo Fortes | 2017 | Diario testimonial |
| *El color del silencio* | Elia Barceló | 2017 | Novela |
| *Los días iguales de cuando fuimos malas** | Inma López Silva | 2017 | Novela (referencia a los dos períodos) |
| *El sueño de Laura* | Chus Gómez | 2017 | Teatro |
| *Francos Erbe-Spaniens geraubte Kinder* | Inga Bremer | 2017 | Documental |

**Tabla 2.** Producciones sobre los robos de menores y las adopciones irregulares (1950/1960-1990).

A partir del listado de las producciones principales de los dos períodos de sustracciones ilegales de menores en España puede observarse, primero, el gran hiato que media entre los relatos testimoniales (1978-1985), publicados por primera vez durante los años de la transición, y la recuperación que se fomenta desde el siglo xxi. Segundo, llama la atención la exponencial recuperación que se realiza a partir de la investigación histórica de Vinyes y su posterior televisación en TV3 (2002). Se verifica, de este modo, el acto de memoria activa y colectiva que supuso el documental, ya que tres años más tarde (2005) se abría la onda expansiva con las primeras obras teatrales y el primer cómic, y en cuatro años (2006) salía al mercado la primera novela. Esta incipiente producción, menos copiosa de lo esperado si tenemos en cuenta la productividad del *boom* de la memoria, llega hasta 2018 dando un salto hacia un marco internacional[35], lo que augura nuevos resultados.

En tercer lugar, puede examinarse una línea de continuidad entre los productos de las dos etapas. Es decir, las investigaciones sobre las sustracciones de niños durante los primeros lustros del franquismo irradian datos que posibilitan la indagación sobre el tráfico de bebés iniciado en los años cincuenta y sesenta, "cuando ya no quedaban hijos que robar a madres republicanas en las cárceles, ni niños que reclamar y redistribuir desde los países a los que habían sido repatriados durante la Guerra Civil" (Duva y Junquera 2011: 15). Las primeras denuncias de los afectados y las noticias en los medios de comunicación comienzan en 2009 y la producción cultural arranca en 2011, también propiciada por una investigación periodística, de la mano de Jesús Duva y Natalia Junquera, quienes reconocen que los sondeos iniciales sobre el comercio de niños se dan a conocer a partir del auto del exmagistrado de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón (2008). No obstante, vale recordar que este auto es, a su vez, motivado por la investigación de Vinyes de 2002, a quien se cita textualmente.

Por último, cabe destacar que el segundo período ha tenido mayor resonancia en los medios de comunicación y, como consecuencia, una respuesta inmediata, incluso más abundante y vertiginosa, por parte de escritores y

[35] El documental *The Silence of Others*, estrenado en febrero de 2018 en el Festival de Berlín, tiene como objetivo visibilizar ante los tribunales internacionales los crímenes de lesa humanidad cometidos durante el franquismo, entre los que se incluye el robo de niños.

artistas. En los ocho años que han transcurrido desde que se presentaron las primeras denuncias se han realizado cuatro libros de investigación periodística, seis libros de ensayo o testimoniales, cinco filmes documentales y una exposición fotográfica. Igualmente, entra en el mundo de la ficción con siete novelas, tres series televisivas, tres obras de teatros, una película y una ópera. Mientras que los casos de la primera fase, si tenemos en cuenta los trabajos de las expresas del franquismo, en 40 años han arrojado tres libros de investigación (histórica, periodística, penal), tres libros testimoniales, un filme documental y, en el universo ficcional, cinco novelas, cinco obras de teatro, dos películas que recurren al tema de soslayo, dentro de una concatenación mayor de circunstancias, y un cómic. En relación con el listado, matizo que las entradas que tienen asterisco abordan los dos períodos o subrayan la línea de continuidad del accionar delictivo. Han sido incluidas en la segunda tabla porque los testimonios en los que se basan o los personajes principales se refieren a las sustracciones ligadas al comercio de bebés.

Evidentemente, la lucha pública de los familiares de los afectados ha sido una baza fundamental para la efervescencia del tema. Algo que en el caso de las madres que perdieron a sus hijos en las cárceles del régimen ya es imposible por cuestiones cronológicas.

### 1.2. La apropiación de menores en la Argentina dictatorial

Aunque los niños apropiados en la última dictadura militar argentina, a causa de su internacionalización, son los más conocidos, hay antecedentes que delimitan una práctica instituida y normalizada en otras épocas y territorios de Latinoamérica. Entre estos antecedentes me interesa detenerme, por su relación inmediata con las apropiaciones del siglo xx en Argentina y por la revalorización política que hoy está teniendo entre los historiadores, en la denominada Conquista del desierto. Con este nombre se conoce a las diversas campañas por parte del Estado argentino, promovidas a partir de 1878 bajo la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, con el fin de expropiar a los pueblos originarios sus tierras, principalmente en las regiones pampeana y patagónica. Durante esta campaña, dirigida por el general Julio

Argentino Roca[36] contra los asentamientos mapuches, tehuelches y araucanos, los indígenas fueron expulsados de sus tierras, sometidos al trabajo esclavo e incorporados al Estado nación y a la economía capitalista que se estaba conformando. Aquellos que se insubordinaron (la gran mayoría) sufrieron traslados masivos, fueron encerrados en campos de concentración, fusilados y enterrados en fosas comunes. En este contexto también se registraron miles de apropiaciones de niños, que debían ser reeducados para el servicio doméstico; esto conllevó olvidar sus pueblos originarios, aprender una nueva lengua, adaptarse a una nueva cultura y acogerse a una nueva religión. Por todo esto debe entenderse la campaña del desierto como una práctica genocida[37], de manera que el Estado argentino actual, desde la firma de su Independencia de la corona española en 1816, ha pasado por dos genocidios. El primero, la segregación y extinción de las razas indígenas, apenas abordado desde su práctica homicida, ha sido recordado y festejado hasta hace muy pocos años como parte del pasado glorioso de la construcción nacional. El segundo, el de la brutal dictadura de la década del setenta, hoy reconocido internacionalmente en la magnitud de su horror, ha llamado la atención sobre los crímenes de lesa humanidad sobre los que se ha fundado la nación.

El historiador Walter Delrio, especialista en el sometimiento, incorporación y subordinación de los indígenas norpatagónicos, sitúa el robo de

---

[36] Luego de su victoria en la Conquista del desierto, el general Roca fue dos veces presidente de la nación. La primera entre 1880 y 1886; la segunda entre 1898 y 1904. Prueba del tratamiento heroico que se ha dado a su figura es que hasta el año 2012 los billetes de 100 pesos argentinos llevaban su rostro. En el reverso del billete se reproducía una pintura con los principales comandantes de las tropas conquistadoras. En julio de 2012, por orden del gobierno nacional, se pusieron en circulación los nuevos billetes, con el rostro de Eva Duarte de Perón.

[37] Entiendo genocidio según la tesis del sociólogo Daniel Feierstein (2011), que distingue el "genocidio moderno" como práctica social característica de la modernidad. Sitúa sus antecedentes en una modernidad temprana, a finales del siglo xv, con la creación de la España de los Reyes Católicos y la llegada de Colón al continente americano; pero la aparición moderna y fundante la sitúa en los siglos xix y xx. Diferencia el "genocidio moderno" de otros procesos de similar magnitud porque el eje no solo gira sobre el aniquilamiento de las poblaciones sino el modo en que se realiza, "en los tipos de legitimación a partir de los cuales logra consenso y obediencia y en las consecuencias que produce no sólo en los grupos victimizados —la muerte o la supervivencia— sino también en los mismos perpetradores y testigos, que ven modificadas sus relaciones sociales a partir de la emergencia de esa práctica" (2011: 34).

niños aborígenes como antecedente de los robos de menores en la dictadura. Nombra ese accionar sobre la infancia como un genocidio destinado a la extinción de la identidad.

> Algunos consideran que técnicamente habría que hablar de Etnocidio y no Genocidio, porque se apuntó a destruir las costumbres indígenas y no a los indígenas. Es decir, se los quería "educar", "civilizar" pero no matar. Con lo cual también es un error conceptual: porque el término Genocidio implica, incluso, toda acción destinada a la pérdida de identidad. Por ejemplo, cortar la relación de madre con hijo. El secuestro de niños es considerado como un Genocidio. Y esto fue lo que ocurrió: traslados masivos, separación de familias, borramiento de identidad. ¿Cuántos miles de chicos fueron entregados a familias criollas y se les cambió el nombre y se les dio otra educación? (Delrio 2009).

Delrio también participa como figura de autoridad en el documental *Tierra adentro* (Ulises de la Orden 2011). Esta producción presenta un entramado de voces que, desde el siglo xxi, van relatando y recomponiendo las expropiaciones y el sometimiento del siglo xix: desde especialistas hasta descendientes de las víctimas y herederos de los generales que lideraron la conquista. Entre los entrevistados se encuentra Raúl Zaffaroni, juez de la Corte Suprema de Justicia entre 2003-2014 y miembro de la Corte Interamericana de Derechos Humanos desde 2016. Zaffaroni habla de una influencia ideológica que se inicia con la Generación del Ochenta[38], cuyo máximo exponente fue Julio Argentino Roca, y que se extiende hasta la última dictadura militar. Todo el documental de Ulises de la Orden se orienta hacia las analogías entre uno y otro genocidio, a tal punto que la masacre del pueblo mapuche queda cifrada, no por azar, en 30.000 muertos[39].

---

[38] Se conoce con este nombre a la clase dirigente letrada que gobernó Argentina entre finales del siglo xix y comienzo del xx. Se caracterizó por llevar adelante un fuerte proceso de modernización, en el que los objetivos eran una economía basada en el capitalismo industrial, una educación centrada en el modelo europeo y la eliminación de la tradición indígena e hispánica. Para mantenerse en el poder recurrieron al fraude electoral, facilitado por el sistema de voto cantado, la falta de padrones oficiales e incluso el uso de la violencia.

[39] La escalada de violencia policial que se ha producido en Argentina desde el ascenso del neoliberal Mauricio Macri a la presidencia, en diciembre de 2015, ha visibilizado la situación de vulnerabilidad en la que siguen permaneciendo los pueblos originarios. El 1 agosto de

Sin embargo, el primer intelectual en establecer la continuidad entre el exterminio indígena y la última dictadura militar fue el historiador y escritor David Viñas. En 1982, aún exiliado en México, Viñas publicó *Indios, ejército y fronteras*. El estudio se realiza como respuesta a las celebraciones que el gobierno golpista había llevado a cabo en el centenario de la Conquista del desierto[40]. El autor llama la atención sobre los motivos económicos de la expropiación de tierras y los motivos económico-ideológicos de la represión militar. Y se pregunta si quizás los indios fueron los *desaparecidos* de 1879.

> Si en otros países de América Latina la 'voz de los indios vencidos' ha sido puesta en evidencia, ¿por qué no en la Argentina? ¿La Argentina no tiene nada que ver con los indios? ¿Y con las indias? ¿O nada que ver con América Latina? Y sigo preguntando: ¿No hubo vencidos? ¿No hubo violadas? ¿O no hubo indias ni indios? ¿O los indios fueron conquistados por las exhortaciones piadosas de la civilización liberal-burguesa que los convenció para que se sometieran e integraran en paz? ¿Y qué significa 'integrarse' [...]? ¿No tenían voz los indios? ¿O su sexo era una enfermedad? ¿Y la enfermedad su silencio? Se trataría paradójicamente, ¿del discurso del silencio? O, quizás, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879? (Viñas 1983: 12).

---

2017 la desaparición de Santiago Maldonado, mientras se manifestaba a favor del pueblo mapuche en el territorio de Cushamen (Esquel), movilizó a la población nacional e internacional y puso en evidencia la desprotección legal a la que se enfrentan los descendientes indígenas. Desde 2015 la comunidad Pu Lof se encontraba resistiendo en las tierras adquiridas por el empresario italiano Benetton, que reclamaban como propias. A partir de enero de 2017 la Gendarmería aumentó los operativos y la violencia, causando heridos graves y destruyendo las casas del asentamiento. El cuerpo de Santiago Maldonado fue encontrado sin vida el 17 de octubre de 2017. Poco después, el 25 de noviembre de 2017 la Prefectura disparó por la espalda a Rafael Nahuel, durante un desalojo a la comunidad Lof Lafken Winkul Mapu, en el Lago Mascardi, cercano a Bariloche. Más información disponible en <http://www.santiagomaldonado.com/cronologia/> [fecha de consulta: 17/05/2018].

[40] En 1979 se celebraron actos laudatorios en todo el país y se publicitaron las hazañas pasadas en los medios de comunicación. En estos eventos los militares del Proceso se ubicaron como herederos de ese pasado glorioso de las campañas.

Varios de los estudios posteriores sobre la condición indígena y la historia argentina retoman la propuesta de Viñas, ¿cómo no pensar en una trayectoria militar genocida, propagada en el tiempo, una vez acabada la dictadura y retomada la democracia? En los productos relacionados con los organismos de derechos humanos, la asociación es cada vez más frecuente. El filme *Botín de guerra*, que narra la búsqueda de las Abuelas y de los hijos de desaparecidos, se abre con una animación que retrata a madres indígenas siendo separadas violentamente de su descendencia. Una voz en *off* lee una noticia del 1 de julio de 1879, publicada en el diario *La Tribuna*, donde se informa:

> Llegan los indios prisioneros con sus familias. La desesperación, el llanto no cesa. Se les quita a las madres sus hijos para en su presencia regalarlos a pesar de los gritos, los alaridos, las súplicas que arrodilladas y con los brazos al cielo dirigen las madres indias. En aquel marco humano unos se tapan la cara, otros miran resignadamente al suelo. La madre aprieta contra el seno al hijo de sus entrañas. Es que la guerra contra el salvaje se hizo sin piedad. La ola de bárbaros que ha inundado por espacio de siglos las fértiles llanuras ha sido por fin destruida, dejando así libres para siempre del dominio del indio esos vastísimos territorios que se presentan ahora llenos de deslumbradoras promesas al capital extranjero[41].

Así, y teniendo en cuenta los puntos de conexión entre uno y otro exterminio desde el ámbito de la sociología, Gabriel Gatti ve en la desaparición de personas perpetuada por las dictaduras del Cono Sur no una "barbarie"[42] sino una "modernidad exacerbada".

> De Roca al Proceso; del indio y el desierto al subversivo y la subversión; de Rivera a la Dictadura. Salsipuedes y los Dos demonios. Anclaje directo con la

[41] Presentación del documental *Botín de guerra* disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=M3fXu-iuM60> [fecha de consulta: 4/10/2015]. Para una crónica de la Campaña del desierto y la entrega de niños para el servicio a las "familias distinguidas de Buenos Aires", véase Ebelot (1968).

[42] En *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas* (1845), Sarmiento pone en primer plano el modelo dispuesto para América Latina, uno basado en el progreso europeo, una modernización alejada del "ser salvaje" con el que identificaba a los caudillos y a los defensores de la tierra.

> fundación, con el imaginario del Estado contra el desorden. Mismo enemigo (el caos, el resto, la sobra, el desierto); mismas herramientas (el desbroce, la limpieza). Igualación imaginaria del salvaje y el subversivo y, consecuentemente, de Roca en la Argentina o Rivera en Uruguay con el personaje salvador, que es también el civilizador y que es por ello el limpiador e higienizador. [...] Cuesta mucho decirlo, pero buscaban la belleza, un mundo ordenado (Gatti 2011: 55).

Pero en este desenlace dictatorial de lo que se empezó con la Campaña dirigida por Roca hay, para Gatti, dos novedades. Primero, la creación de los Centros Clandestinos de Detención (CCD), que funcionaron como centro "medular" (Calveiro) de disciplinamiento de la población. Segundo, que el disciplinamiento de la dictadura fue sobre el "propio producto, el individuo moderno y racional, de identidad refrendada con credenciales cívicas y administrativas". De este modo, el "proceso civilizatorio" desgarra a su propio producto, al individuo, es "la maquinaria aplicándose a sí misma" (Gatti 2011: 58-59).

Es en este contexto de "modernidad exacerbada", de intento de control extremo, donde también podemos ubicar la apropiación de niños, donde los hijos de los masacrados pasan ante los ojos de los ciudadanos sin asombro porque la reeducación del otro se justifica en el modelo Estado-nación que se estaba construyendo. El *otro*, el bárbaro, el indígena, el subversivo, el que sobra, se refleja como una amenaza, y su descendencia puede salvarse en tanto sea absorbida por el Estado-nación ideado, soñado. Es así como los robos de menores en los que la intervención estatal ha sido determinante, tanto en el siglo xix como en el xx, han ido acompañados de una campaña de desprestigio de los grupos diferentes, ya sea por la raza, la ideología, la cultura o la religión. El descrédito del otro actuó como justificación ante la población civil y como condición normalizadora de las apropiaciones.

Pero en Argentina las prácticas delictivas relacionadas con las adopciones ilegales no fueron en épocas y circunstancias aisladas, sino que se extendieron durante todo el siglo xx. Si bien el accionar no siempre estuvo vinculado al Estado, se puede trazar una metódica continuidad desde las campañas en el desierto hasta la última dictadura militar. Una vez acabado el saqueo a los indígenas, la población civil siguió perpetuando prácticas ilícitas en las que los niños fueron parte de una transacción. Se estableció una ruta de tráfico

de menores en las provincias del norte argentino y muchas veces la venta de los niños fue en contra de la voluntad materna, gestionada por familiares, médicos, monjas y familias pudientes de las zonas[43].

> La tradición argentina y latinoamericana está signada por el escándalo de las apropiaciones y el silencio en torno a ellas. Nadie en el siglo xix se hizo cargo de esas mujeres arrebatadas; pocos, o solo sus familiares directos, aceptaron en el siglo pasado que sus niños cautivos debían regresar necesariamente a su hogar biológico. En medio de esos dos dramas signados por la barbarie política y social, miles de niños cabecitas negras siguieron pasando ante la mirada impávida de todos nosotros sin provocar el menor escándalo (APM[44] 2004: 40).

Con la llegada de la dictadura el robo de los niños continuó su trayectoria pero en otro ámbito; si antes se apropiaban los hijos de los indígenas o de quienes no tenían recursos, ahora el *otro* no se constituía a partir de una selección económica o cultural sino por su condición ideológica.

---

[43] No desarrollaré las noticias sobre las prácticas actuales de tráfico de niños en Argentina porque es un campo que aún se está conformando. Actualmente falta información y estudios fidedignos. Sí quiero mencionar las denuncias de la Fundación Adoptar de Argentina. La asociación habla de una "fábrica de bebés" que actualmente sigue funcionando y que está en manos del narcotráfico. La delimitan en tres zonas: 1. Las provincias del nordeste argentino: Formosa, Corrientes, Chaco, Entre Ríos, Misiones y norte de Santa Fe. 2. Santiago del Estero. La zona de Añatuya es la más perjudicada. 3. Las provincias colindantes a la Cordillera de los Andes: Mendoza, San Luis, San Juan y La Rioja.

Un acercamiento ficcional a este problema se puede ver en la película *Nordeste* (Solanas 2006). En la misma se retratan las partes afectadas en la trama de menores. Las madres a las que les roban, los que compran, los implicados y la desprotección legal en torno a la infancia. El relato comienza con el viaje de Hélene, una mujer de nacionalidad francesa que se traslada a Buenos Aires para adoptar un niño. Cuando se le niega la adopción legal se traslada al nordeste argentino para conseguir un bebé por medios menos transparentes. Allí se sumerge en la vida cotidiana de las madres que tienen pocos recursos, en la lucha por la supervivencia, en la corrupción de empleados públicos y en la intervención de los organismos religiosos. El filme se propone como una denuncia al tráfico de niños. Fue declarado de interés educativo por el Ministerio de Educación de la Nación Argentina.

[44] La asociación Abuelas de Plaza de Mayo y las publicaciones que de ella dependen se citarán como APM.

*Ni olvido ni perdón*

Tras siete años de dictadura militar (1976-1983), el 10 de diciembre de 1983 asumió el gobierno argentino el presidente constitucional Raúl Alfonsín. Cinco días después, el 15 de diciembre de 1983, se sancionaron los decretos 157/83 y 158/83, por los cuales se ordenaba el proceso contra los dirigentes de las organizaciones armadas (Montoneros y ERP) y contra las tres Juntas Militares[45]. El mismo día, por el decreto nº 187, se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), presidida por el escritor Ernesto Sábato y constituida por personalidades civiles y representantes de la Cámara de Diputados[46]. La CONADEP tenía como objetivos inmediatos recibir denuncias y pruebas sobre la desaparición de personas y los niños sustraídos, investigar los crímenes de Estado que se habían cometido por parte del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y, finalmente, emitir un informe. Para la tarea de compilación, selección y organización de las denuncias y testimonios se crearon cinco departamentos. Allí se registraron todos los casos recibidos sobre desaparición, tortura y ejecución, tanto de adultos como de niños, mediante un archivo exhaustivo y numerado. La CONADEP finalizó sus funciones el 19 de septiembre de 1984. Una vez disuelta la comisión, la información fue custodiada por diferentes secretarías de derechos humanos, hasta la creación del Archivo Nacional de la Memoria, en el año 2003 (decreto 1259/03)[47].

---

[45] El proceso, conocido como "Juicio a las Juntas", se llevó a cabo en 1985. En el mismo se condenó a tres miembros de la primera Junta (Videla, Massera y Agosti) y dos de la segunda (Viola y Lambruschini).

[46] Además de su presidente, constituyeron la CONADEP Magdalena Ruiz Guiñazú (periodista), Ricardo Colombres (abogado y exrector de la UBA), René Favaloro (médico), Hilario Fernández Long (maestro e ingeniero), Carlos Gattinoni (obispo), Gregorio Klimovsky (matemático y filósofo), Marshall Meyer (rabino), Jamie F. de Nevares (monseñor), Eduardo Rabossi (filósofo), Santiago López (diputado radical), Hugo Piucill (diputado radical), Horacio Huarte (diputado radical), Graciela Fernández Meijide (profesora y política), Daniel Salvador, Raúl Aragón, Alberto Mansur y Leopoldo Silgueira.

[47] Más información disponible en <http://www.saij.gob.ar> [fecha de consulta: 12/04/2018].

La CONADEP fue la primera Comisión de Verdad que se estableció en el mundo, con esto marcó un antecedente histórico en las políticas de derechos humanos internacionales y en el accionar que tendrían otros países respecto a sus propias dictaduras. En el año 2009 el fondo documental CONADEP fue declarado Memoria del Mundo por la UNESCO, junto a otros archivos documentales de Argentina relativos a la última dictadura militar.

Cuando la CONADEP dio por finalizada su labor, había más de cincuenta mil páginas de documentación y testimonios, que luego serían resumidas en el *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Nunca más*, publicado como reporte oficial por Eudeba, en 1984. Este *dossier*, que también se conoce como el *Informe Sábato*, da cuenta en sus casi quinientas páginas de todos los aspectos del Proceso, incluyendo testimonios, fotos, planos de los Centros Clandestinos de Detención, listas de desaparecidos y un análisis de las desapariciones por provincias. La CONADEP no tomó para sí la función de juzgar los crímenes porque, advirtió, esa tarea es competencia de los jueces constitucionales; no obstante, se aclara en el Prólogo al *Informe* la vocación de denuncia del documento: "si bien debemos esperar de la justicia la palabra definitiva, no podemos callar ante lo que hemos oído, leído y registrado; todo lo cual va más allá de lo que pueda considerarse como delictivo para alcanzar la tenebrosa categoría de los crímenes de lesa humanidad" (1999: 7). De hecho, el capítulo VI se encarga de recomendar iniciativas a los poderes del Estado Nacional "con la finalidad de prevenir, reparar y finalmente evitar la repetición de conculcaciones a los derechos humanos en nuestro país" (1999: 477).

En cuanto al tema específico de la apropiación de menores, las primeras páginas del *Informe* ya introducen las circunstancias en que se apropiaban a los hijos de los secuestrados. En el momento de la detención, si había niños presentes estos podían ser entregados a un familiar, llevados a las casas de los vecinos, derivados a un instituto de menores para su posterior adopción, secuestrados para adopciones ilegales, llevados a los CCD para presenciar la tortura de sus padres o ser ellos mismos torturados para coaccionar a sus progenitores[48]. Muchos de estos niños continúan hoy como desaparecidos.

[48] En la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* Patricio Pron trata a su generación como el "premio consolación" de los padres "tras haber sido incapaces de hacer

Incluso, entre las 128 identidades restituidas hasta 2018, algunas pertenecen a niños que no llegaron a nacer o que fallecieron por falta de atención. El segundo capítulo del *Informe*, dedicado a las víctimas, se abre con la desaparición de las embarazadas y de sus hijos, y describe los nacimientos en los CCD y en las maternidades clandestinas[49].

Desde que el *Informe* fue publicado en 1984, se ha convertido en un referente para la elaboración de otros informes de similares magnitudes y en un símbolo de la memoria colectiva argentina. Su lectura trascendió el circuito de las víctimas o de quienes estaban vinculados con los derechos humanos, se tradujo a varios idiomas y se publicó en el exterior. En la década de los noventa se incorporó en los planes de estudios de las escuelas, también fue editado por entregas en los periódicos de alcance nacional permitiendo su distribución masiva. Su circulación llevó a que el sintagma *Nunca más*, que titula el libro, fuera recuperado como frase común para el repudio del terrorismo de Estado. De esta manera es utilizada en manifestaciones, actos políticos y productos culturales, también para denominar a museos de la memoria, o como frase en las placas conmemorativas. Pero el lugar que el *Nunca más* consiguió como ícono público de la memoria fue potenciado "cuando la investigación de la cual fue resultado, con su estilo narrativo y expositivo, vertebró la estrategia de acusación de la fiscalía en el Juicio de las Juntas Militares y el tribunal legitimó su condición de verdad y aceptó su calidad probatoria" (Crenzel 2008: 18). Asimismo, fue en el cierre del Juicio,

---

la revolución". En el mismo párrafo argumenta algo insostenible según los testimonios y las pruebas: "en aquellos años, un hijo era una buena pantalla, una señal inequívoca que debía ser interpretada como la adhesión a una forma de vida convencional y alejada de las actividades revolucionarias; un niño podía ser en un retén o en un allanamiento, la diferencia entre la vida y la muerte" (2012: 169). El asesinato de menores en los allanamientos y la apropiación de muchos de ellos en el momento de la captura de los padres demuestra que la "pantalla" supuesta por Pron no funcionó como tal, ni para los militantes ni para las fuerzas militares.

[49] A partir del año 2003 la filial de APM La Plata comenzó a trabajar en un informe que recogiera las historias de las embarazadas desaparecidas. Para realizarlo se basaron en los legajos de la CONADEP y la DIPBA, los testimonios del Juicio de la verdad y entrevistas a sobrevivientes y familiares. De este modo elaboraron un relato de cada mujer que se sabe dio a luz en la clandestinidad. La investigación se realizó en torno a ocho CCD: Brigada de Investigaciones La Plata, Comisaría 5º La Plata, La Cancha-Olmos, Pozo de Arana, Pozo de Bandfield, Pozo de Quilmes, Regimiento de Infantería 1 y 60, Vesubio.

en el año 1985, cuando el fiscal Julio Strassera legó la frase *Nunca más* a la sociedad argentina: "Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: *nunca más*"[50].

El sociólogo Emilio Crenzel, que ha realizado un recorrido sobre la historia política del *dossier*, comienza su estudio contando dos anécdotas que ilustran el alcance de la publicación. La primera transcurre en marzo de 2004, en el 28 aniversario del golpe de Estado, cuando un profesor de educación física escala el cerro Aconcagua, el pico más elevado de los hemisferios sur y occidental, con el fin de colocar en la cima una placa con la inscripción *Nunca más*, una réplica de la portada del informe de la CONADEP y una bandera argentina. La segunda transcurre unos meses después, en Buenos Aires, cuando los vecinos del barrio de Agronomía realizan un acto de memoria futura, que consistió en guardar en una cápsula un ejemplar del informe *Nunca más* para que sea abierto en cincuenta años.

Sin embargo, el *Informe* no siempre tuvo la misma recepción pública. Luego de la Ley de Obediencia Debida (1987) se interrumpió durante cuatro años su publicación y sus traducciones en el extranjero, hasta que en 1991 se impulsó una nueva edición viendo en él "una herramienta de denuncia de la impunidad" (Crenzel 2008: 187). A mediados de los noventas entra nuevamente en escena pública, y desde ese momento "las controversias sobre el *Nunca más* dejaron de estar asociadas a su eficacia en los tribunales, y se trasladaron, así, al plano de las interpretaciones filosóficas, históricas y políticas" (Crenzel 2008: 187). De hecho son varios los intelectuales, familiares y asociaciones que consideraron negativamente algunos de los aspectos del *Informe* y su efecto sobre los lectores: la diligencia en la descripción pormenorizada de la tortura; la visión de víctimas inocentes y despolitizadas, no vinculadas a la lucha armada; la preponderancia del carácter subjetivo que le otorga el exceso del discurso testimonial, en detrimento de otros registros como el historiográfico; la ponderación del discurso de las víctimas que

[50] El vídeo del acto final del Juicio a las Juntas está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KHHkwaIe4LE>.

hace alejar el foco de los responsables y el miedo paralizante que pudo haber trasmitido a quien lo leía en una débil democracia de transición.

### *Abuelas, las rondas y el murmullo*

El quiebre histórico que produjeron las dictaduras latinoamericanas en general y la argentina en particular se ha convertido en parte de la vida política, social e incluso cotidiana de los argentinos. Y si bien son muchos los episodios, actores y circunstancias que podemos asociar a los sucesos, hay una imagen que representa internacionalmente la tragedia y las víctimas: las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. No fueron las primeras en nuclearse como una organización de derechos humanos, ni las únicas, pero sí las que lograron mayor visibilidad y las que convirtieron su lucha en un referente global.

Desde los años de represión previos a la última dictadura comenzaron a conformarse las primeras organizaciones derecho-humanísticas[51]; sin embargo, una vez producido el golpe, sus funciones se acotaron a acciones jurídicas. A partir de la dictadura se organizaron nuevas asociaciones, la mayoría de ellas centradas en figuras que representaban "los lazos primordiales", los portadores de "una sustancia común"; esto es, las relaciones de parentesco, los lazos de sangre con las víctimas (Da Silva 2001: 23). Así se crea Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas (1976), desde donde surgen las primeras mujeres que se acercan a la Plaza de Mayo y que luego fundan Madres de Plaza de Mayo en abril de 1977 y Abuelas de Plaza de Mayo en octubre de 1977[52]. Ese mismo mes de octubre se emitió una carta pública por la que se solicitaba conocer el destino

[51] En 1974 Pérez Esquivel funda el Servicio de Paz y Justicia; en 1975 se crea la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, constituida por diversos partidos políticos. En 1976 nace el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, única agrupación formada por religiosos argentinos. Para más información véase Da Silva (2001).

[52] Se trata de dos entidades diferentes. Actualmente Abuelas de Plaza de Mayo está presidida por Estela de Carlotto y Madres de Plaza de Mayo por Hebe Bonafini. En 1986, a causa de divergencias en cuanto al Juicio a las Juntas y a las medidas del gobierno de Raúl Alfonsín, la asociación de Madres se dividió, a su vez, en Madres de Plaza de Mayo y Madres de Plaza de Mayo línea fundadora. Para un análisis de la historia de Madres véase Gorini (2006).

de los desaparecidos. Con estos primeros avances se estableció una red de denuncias dentro y fuera del país.

La Corte Suprema bonaerense desclasificó en 2006 4.295 *habeas corpus* de los primeros años del Proceso. Uno de ellos, fechado el 15 de mayo de 1977, es de 13 abuelas que buscaban a sus nietos: "Somos un grupo de mujeres mayores que poco a poco nos hemos ido encontrando en los Tribunales, en la Casa Cuna, Iglesias, regimientos, comisaría, en una incesante y desesperada búsqueda de nuestros nietitos"[53]. Este documento se constituye como el primero que perfila a la Asociación. Raquel Radío de Marizcurrena, de la línea fundadora de Madres y Abuelas, relata los inicios:

> Comenzamos a reunirnos en espacios públicos para no levantar sospechas: en el Jardín Botánico, en el Zoológico, en algunas iglesias, en confiterías como El Molino o Las Violetas. Recopilábamos documentación y hacíamos firmas conjuntas. Nos poníamos en grupos, separadas por los bancos, y firmábamos. Y todos los jueves empezamos a ir a la Plaza de Mayo (citado en APM 1997: 22).

Poco después de la primera ronda alrededor de la Pirámide de Mayo la represión alcanzó también a las Madres. Entre el jueves 8 y el sábado 10 de diciembre de 1977, un grupo de militares comandado por Alfredo Astiz secuestró a un grupo de 12 personas vinculadas con la asociación. El grupo completo secuestrado estaba integrado por tres madres de la línea fundadora (Azucena Villaflor de Vicenti, Esther Ballestrino de Careaga y María Ponce de Bianco), las monjas francesas Alice Domon y Léonie Duquet, y siete activistas.

A pesar de la exposición pública de Madres y Abuelas, a coste de sus propias vidas, y de las pruebas de apropiación, una vez recuperada la democracia el gobierno de Raúl Alfonsín no consideró como delito el robo de niños. De hecho, el fiscal Julio César Strassera no presentó el robo de bebés como un plan sistemático del gobierno militar, por lo cual este delito en un comienzo no formó parte las violaciones por las que fueron condenadas las Juntas Militares. No obstante, a pedido de APM, sí se asignaron dos fiscales para que se dedicaran especialmente a los casos de secuestro-desaparición de niños.

---

[53] Información disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-65380-2006-04-09.html> [fecha de consulta: 24/02/2018].

Luego vinieron años de oscuridad en torno a la memoria y la justicia. Meses después de los Juicios a las Juntas, bajo iniciativa del mismo presidente Raúl Alfonsín, se dictaron las Leyes de Obediencia Debida[54] y Punto Final[55], las mismas pusieron fin a los juicios. Con el cambio de gobierno y la asunción de Carlos Saúl Menem como nuevo presidente se inició un largo período de impunidad. En 1989 y 1990 se dictaron una serie de indultos que beneficiaron a los funcionarios del "Proceso" y a los jefes guerrilleros que continuaban judicialmente comprometidos. Esta situación determinó que los familiares de los desaparecidos buscaran apoyo en el exterior[56]. No obstante, y a pesar de las dificultades, grupos de derechos humanos, familiares y profesionales afines a la causa ejercieron "un filtro moral constante para vigilar los lugares que los militares de la dictadura, en libertad, puedan ocupar en democracia" (Da Silva 2001: 250). Es así como en 1996 se encuentra una grieta legal que no había sido contemplada por las leyes del perdón, y que tiene que ver con la sustracción y apropiación de los niños nacidos en cautiverio. A partir de ese año se reabren las causas contra los militares implicados. Poco después, en 1997, un grupo de cinco abuelas (María Isabel de Mariani, Cecilia Fernández de Viñas, Elsa Pavón de Grinspon, Rosa de Roisinblit e Ysabella Valenzi) inician una causa por la apropiación de sus nietos, en la que se refieren tres situaciones: los niños que fueron robados de sus casas, los nacidos en los CCD o maternidades clandestinas y los desaparecidos durante el cautiverio de sus padres y luego hallados asesinados. Dos años después de la causa se dictó prisión para siete implicados. Para las Abuelas "éste fue un logro sin precedentes, remarcando su posibilidad a través de la forma más pacífica y civilizada dada por la Justicia.

---

[54] Ley nº 23.521, del 4 de junio de 1987. Estableció una presunción *iuris et de iure* con respecto a los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas durante la última dictadura militar. Los crímenes dejaron de ser punibles por haber sido ejecutados en virtud de la denominada "obediencia debida", concepto militar según el cual los subordinados se limitan a obedecer las órdenes de sus superiores.

[55] Ley nº 23.492, del 23 de diciembre de 1986. Estableció la prescripción de las acciones penales contra los responsables de la desaparición de personas.

[56] En 1986 se iniciaron procesos penales en España, Italia, Alemania y Francia por los desaparecidos que procedían de esos países. En diciembre de 2003 el Tribunal de Núremberg emitió órdenes de captura y extradición contra Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Guillermo Suárez Mason.

Fue el inicio de un nuevo capítulo para luchar contra la impunidad y poder encarcelar a los culpables" (Da Silva 2001: 252).

Pero fue recién en el año 2003, veinte años después del final de la dictadura, cuando un gobierno democrático tomó como propia la lucha por la justicia y puso en marcha una serie de acciones y leyes que condujeron al enjuiciamiento de los responsables y al apoyo de las organizaciones humanitarias. Bajo la presidencia de Néstor Kirchner el Congreso dictó la nulidad de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final (2003). En el año 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró la inconstitucionalidad de dichas leyes y se reabrieron las causas judiciales. Reforzando el simbolismo del giro que estaba dando el país, el 24 de marzo de 2004, en el primer aniversario del golpe militar en el que Néstor Kirchner era presidente, mediante un acto público, frente a las cámaras de televisión, ordenó que descolgaran del Colegio Militar los cuadros de los represores Jorge Rafael Videla y Reynaldo Benito Bignone. También se estableció que dos ex-CCDyT, la ESMA en Buenos Aires y La Perla en Córdoba, fueran utilizados como lugares de memoria y promoción de los derechos humanos. Asimismo se instituyó como feriado nacional el 24 de marzo. Con estos actos no solo se reabrieron todos los casos y se comenzó a imputar a los responsables, sino que también hubo una transformación cultural y social. Por primera vez el Estado asumió "una posición activa sobre el pasado reciente tanto en relación con las versiones acerca de la violencia de los 70 como en materia jurídico-legal", e hizo "de la causa de los derechos humanos una política de gobierno y del sintagma 'memoria, verdad y justicia' el eje" que daría legitimidad a su discurso (Cobas 2013: 28). Se inauguraba, de este modo, una era de memoria e identidad sin precedentes en Latinoamérica. La espera de las víctimas era resarcida, había que abrazar el cambio.

*Prácticas de resistencia*

Cuando aún en plena dictadura Abuelas de Plaza de Mayo encontró los primeros nietos, los familiares se enfrentaron al problema de no poder demostrar la consanguinidad. De esta manera comenzó el peregrinaje para encontrar algo inexistente hasta el momento, un análisis que les permitiera

demostrar la filiación con los niños apropiados, menores de los que, en la mayoría de los casos, no se tenía ningún dato: ni recuerdos, ni fotos, ni marca que los identificara como hijos de desaparecidos. La respuesta debía buscarse en los cuerpos, en la genética, en la sangre; solo el vínculo biológico podía restituir los niños a las abuelas y a los familiares que los buscaban.

En 1982 las Abuelas visitaron 12 países en busca de científicos que les dieran una respuesta al problema genético, también probaron acudiendo a artistas que las ayudaran en un trazado de "identificación morfológica". Ese mismo año se realizó una asamblea de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en Washington, allí les entregaron el nombre de un médico argentino exiliado en Nueva York. Se trataba de Víctor Penchaszadeh[57] quien, junto a otros científicos, logró los avances necesarios que el caso requería. El genetista cuenta brevemente en el prólogo a *Las abuelas y la genética* el trayecto desde la formulación de un "índice de abuelidad" hasta el avance hacia las modernas técnicas de ADN que permitieron resultados más fiables. También destaca el doble beneficio que se obtuvo de trabajar conjuntamente; por un lado, se podría identificar fehacientemente a los nietos y, por otro, la genética tuvo la oportunidad de redimirse como ciencia:

> La genética había tenido una triste historia durante el siglo pasado, pues estuvo asociada al racismo, a la discriminación, a la violación de derechos reproductivos en nombre de la "eugenesia" y hasta al genocidio. Pues bien, gracias a la gran oportunidad dada por las Abuelas, la genética ha podido ponerse del lado de los derechos humanos y posibilitar la efectivización del derecho a la identidad y la reparación a la grave violación de la apropiación de niños (2008: 13).

Finalmente, en mayo de 1984 se realizó un simposio en Nueva York donde se abordó el tema de Abuelas y la posibilidad de explicar los lazos de parentesco, y aunque aún faltaban más avances para los métodos de investigación hoy conocidos, el camino ya había comenzado a perfilarse. Una vez

[57] Se exilia en Venezuela en diciembre de 1975, luego de escapar de un intento de secuestro de la Triple A. Allí funda la Sociedad Venezolana de Genética y forma parte de grupos de solidaridad con las víctimas argentinas. En 1981 ocupa un puesto de médico genetista en la Escuela de Medicina de Cornell y se traslada a Nueva York, cerca de la sede de la ONU, que conjuntamente con la OEA comenzaba a recibir denuncias de lo que sucedía en Argentina.

resuelta la metodología científica, se tuvo que conformar un equipo fiable de científicos que estuvieran dispuestos a trabajar en la causa, aun sabiendo las dificultades económicas, de seguridad y de medios por los que habrían de pasar trabajando en los años inmediatos a la feroz represión. Entre los primeros médicos que se ofrecieron para realizar las pruebas de ADN se encontraban Emilio Haas y Luis Verruno, pero dado que uno de ellos trabajaba para el Hospital Militar la oferta fue desestimada[58]. Pocos meses después lograron formar un equipo de profesionales y se convocó una consultoría de la Organización Panamericana de la Salud (OPS), encabezada por Penchaszadeh. A partir de esto se acordó la creación de un Banco de Sangre con las muestras de todos aquellos que presuntamente tenían nietos desaparecidos, para luego poder contrastarlas con los niños que se fueran localizando. El presidente Raúl Alfonsín autorizó la creación del mismo y otorgó la función al gobierno de Buenos Aires, que por un lado prometía su colaboración pero por otro retrasaba el suministro de los insumos.

En estas condiciones se fue conformando el Banco Nacional de Datos Genéticos (BNDG), aprobado por el Congreso en mayo de 1987. Con la Ley 23.511 se estableció que los servicios serían gratuitos para los familiares de desaparecidos, que los tribunales de la nación debían pedir el estudio de marcadores genéticos a todos los niños de filiación dudosa y que la negativa

[58] El peligro de manipulación de las pruebas es uno de tantos al que tienen que enfrentarse actualmente los que desean hacerse un análisis genético vinculado a los robos españoles. En *Niños robados* (Esteso Poves 2012) se hace mención a irregularidades detectadas en las pruebas de algunas víctimas. La empresa Genómica ofreció a los damnificados de la Asociación Anadir realizar las pruebas por 180 €, mientras en los laboratorios particulares podía oscilar entre 200 € y 1.000 €. Sin embargo, se descubrieron algunas anomalías cuando una madre de Valencia y su hija encontrada en León, dado el parecido físico, insistieron en realizar nuevamente las pruebas. Después de dos resultados negativos les enviaron un tercer resultado positivo. Todos los análisis fueron realizados en Genómica. Esta empresa pertenece al grupo químico-farmacéutico Zeltia, cuya directora es Rosario de Cospedal. Tanto la directora de Genómica como el presidente del grupo Zeltia y gran parte de los responsables de estos medios están vinculados al Opus Dei de Navarra, asociación religiosa que ha sido citada reiteradamente en las noticias sobre el robo de niños. El diario *Diagonal* ha realizado un exhaustivo seguimiento de los casos. La mayoría de estas investigaciones se reflejan en el libro de Esteso Poves. Más información sobre el conflicto con Genómica disponible en <https://www.diagonalperiodico.net/la-hermana-cospedal-custodia-datos-adn-ninos-robados.html> [fecha de consulta: 11/03/2018].

de someterse a las pruebas sería vista como una complicidad con los secuestros. También se sancionó que las muestras genéticas debían conservarse hasta el año 2050. De igual manera, en estos años se conformó el Equipo Argentino de Antropología Forense. Surgió a pedido de los especialistas para reconocer a las desaparecidas embarazadas que se creía no habían llegado a dar a luz en cautiverio, y que luego, en la mayoría de los casos, se comprobó que sí habían tenido niños y que estos habían sido robados. Es así como desde el año 1978, cuando comenzó la lucha y se produjo la primera identificación, hasta el año 2018, se han resuelto 128 casos (de unos 500 niños que se calculan robados)[59].

Bajo estas circunstancias, la genética se ha convertido en el elemento principal de identificación, y sobre ella la asociación ha pivotado su política de búsqueda. La necesidad de reponer lo que falta, lo que ha desaparecido (cuerpos de los militantes, niños robados) ha llevado a apuntalar las campañas mediáticas en un saber sobre la herencia biológica, avalado por la creación del "índice en abuelidad". Esto puede comprobarse en las publicidades, los vídeos, los documentales y los eventos culturales alrededor de los ciclos por la identidad que, iniciados en el año 2000 con el proyecto "Teatro x la identidad", se han extendido a diversas manifestaciones artísticas, tales como "Televisión x la identidad" (2007), "Radio x la identidad" (2008), "Jazz x la identidad" (2009), "Música x la identidad", "Murales x la identidad", "Danza por la identidad", "Historietas por la identidad"(2011)[60], "TwitteRelatos por la identidad" (2012), "Microrrelatos por la identidad", etc.

Los ciclos de "Teatro x la identidad" [61] han supuesto una explosión cuantitativa en las representaciones sobre el conflicto y en la vinculación de este

[59] El primer caso resuelto data del año 1978, y es el de Emiliano Damián Ginés Scotto, que falleció antes de cumplir un año en el Hospital de Niños de La Plata. En 1979 Clamor, una organización de derechos humanos de la iglesia de Brasil, encuentra a los hermanos Anatole Boris y Victoria Eva Julien Grisonas en Chile. En 1980 se produce la primera localización de APM como Asociación; es el caso de las hermanas Tatiana Ruarte Britos y Laura Jotar Britos.

[60] La muestra se encuentra disponible en <http://www.abuelas.org.ar/muestras/historietas/historieta01.htm> y en <http://hisxi.blogspot.com.es/> [fecha de consulta: 12/03/2018].

[61] Los textos de Teatro x la Identidad también podrían incluirse dentro del corpus propuesto sobre la apropiación de menores; sin embargo, y a fin de acotar la selección, se ha

con diferentes sectores de la sociedad. Acompañó los inicios del proyecto una batería de cartas y monólogos que, realizados por actores y dramaturgos, promovieron la apuesta social del movimiento y configuraron su institucionalización (Diz 2014). Asimismo, la iniciativa actuó como una manera de transformar la causa llevada adelante por familiares de los desaparecidos en un tema de interés colectivo.

Los monólogos, consecuentes con la política de Abuelas, se construyeron sobre la búsqueda de la identidad a partir de las nociones de "familia" y "genética". Por esto se enfatiza en ciertas características que permitan dudar a los jóvenes sobre su filiación: incompatibilidades físicas con los apropiadores, la gestualidad, las profesiones, los gustos, las manchas y marcas de nacimiento, la sensación de no pertenencia a una familia, y el relato de otros apropiados ya restituidos sobre la libertad que produce el encuentro con la verdad. Estos monólogos testimoniales, interpretados por actores, llegan hasta el público en forma de interrogante sobre sus propias condiciones identitarias. Intentan desestabilizar el saber que el espectador puede tener sobre sí mismo y sobre sus núcleos familiares. Se parte de la base de que no hay certezas sobre la identidad de los asistentes al espectáculo; cualquiera puede ser alguno de los nietos que faltan por restituir.

En las producciones más recientes, organizadas por la red "Teatro x la identidad", destacan los programas especiales como *Solo faltas vos*, trasmitido en vivo por la TV Pública el 15 de octubre de 2013. También en el año 2013 el actor argentino Leonardo Sbaraglia condujo una serie de cuatro capítulos en la que se contaba la relación de las Abuelas y la genética: *99,99%. La ciencia de las Abuelas.* Los cuatro episodios documentaron el trabajo de los genetistas, la lucha para que las pruebas de ADN fuesen aceptadas en los tribunales, la creación del BNDG y la labor del Equipo Argentino de Antropología Forense.

El tema de la genética se repite cada vez en más productos culturales, asociados o no a Abuelas de Plaza de Mayo. El *boom* de la identidad trae

---

optado por no analizarlos en este trabajo. Solamente la primera edición de Teatro x la Identidad, la de 2001, contiene 36 obras de autores tanto noveles como de renombre. Todas ellas encausadas a la búsqueda de los jóvenes que faltan por restituir. Para más información sobre el ciclo, véase Diz (2014).

aparejada la investigación biológica y la relación de la sangre como marcador identificatorio. Un ejemplo de estas producciones es la serie de ficción *23 Pares*, dirigida por Albertina Carri (2012) y basada en el libro *ADN. El detector de mentiras* (2011) de la bióloga Viviana Bernath. En la serie se recrea la vida de dos hermanas que heredan el laboratorio de sus padres, cada episodio aborda una historia que tiene que ver con la identidad: desde jóvenes apropiados o identificación de restos de desaparecidos, hasta enfermedades genéticas o problemas de filiación que nada tienen que ver con la última dictadura.

### *La máquina cultural*

Si bien fueron muchos los intelectuales y artistas que acompañaron, aún antes de que acabara la dictadura, las acciones públicas por la verdad y la justicia de Madres y Abuelas, desde la crisis de 2001 y las medidas que dos años después tomó el gobierno de Néstor Kirchner la producción cultural en torno a los desaparecidos y a los niños apropiados se disparó, promoviendo un amplio espectro de soportes, disciplinas y puntos de vista.

A continuación propongo dos listados con las principales ficciones y documentales que se han realizado en la literatura, el cine y la televisión y que abordan la sustracción de menores. Los títulos se encuentran organizados por fecha de emisión/publicación. A partir de los datos podemos observar un incremento de la producción a partir del cambio de gobierno y la diversificación de los soportes de divulgación. Mientras en las primeras producciones se trató de películas ficcionales o documentales, a partir de 2006 se amplió el canal de difusión a la pantalla televisiva, lo que supuso un mayor alcance y un aumento en el número de espectadores.

| Título | Dirección | País | Año | Género |
|---|---|---|---|---|
| *La historia oficial* | TV Pública<br>Luis Puenzo | Argentina | 1985 | Película |
| *Missing Children. Niños desaparecidos* | Estela Bravo | Argentina | 1985 | Documental |
| *Blauäugig. Ojos azules* | Reinhard Hauff | Argentina/ Alemania | 1989 | Película |
| *Por esos ojos* | G. Arijón/V. Martínez | Francia/ Uruguay | 1997 | Documental |
| *Botín de guerra* | David Blaustein | Argentina/ España | 1999 | Documental |
| *El despertar de L.* | Poli Nardi | Argentina | 2000 | Película |
| *Historias cotidianas (h)* | Andrés Habegger | Argentina | 2000 | Documental |
| *Generación golpe* | F. Agosta/L. Costa | Argentina | 2001 | Documental |
| *Ilusión en movimiento* | Héctor Molina | Argentina | 2001 | Película |
| *Los pasos perdidos* | Manane Rodríguez | Argentina/ España | 2001 | Película |
| *Vidas privadas* | Fito Páez | Argentina/ España | 2001 | Película |
| *H.I.J.O.S, El alma en dos* | Céspedes/Guarini | Argentina | 2002 | Documental |
| *Potestad* | Luis César D'Angiolillo | Argentina | 2002 | Película |
| *Generación desaparecida* | Jan Thielen | Argentina | 2003 | Documental |
| *The Children of the Disappeared / Los hijos de los desaparecidos* | Susanna Handslip | Gran Bretaña | 2003 | Documental |
| *Los huérfanos del Cóndor* | Emilio Pacull | Argentina/ Chile/ Uruguay | 2003 | Documental |
| *Cautiva* | Gastón Biraben | Argentina | 2004 | Película |
| *Nietos (identidad y memoria)* | Benjamín Ávila | Argentina | 2004 | Documental |
| *Figli/Hijos* | Marco Bechis | Italia | 2005 | Película |
| *Hermanos de sangre: la búsqueda continúa* | Fabián Vittola | Argentina | 2005 | Documental |
| *Montecristo, un amor, una venganza* | Telefé Contenidos | Argentina | 2006 | Telenovela |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *¿Quién soy yo?* | Estela Bravo | Argentina/ EE. UU./ Gran Bretaña | 2007 | Documental |
| *Aparecidos* | Paco Cabezas | Argentina/ España/ Suecia | 2007 | Película |
| *Identidad perdida (S)* | Nicolás Gil Lavedra | Argentina | 2007 | Corto |
| Televisión por la identidad[62] | Miguel Colom/ APM | Argentina | 2007 | Unitarios TV |
| *The Disappeared* | Peter Sanders | Argentina/ EE. UU. | 2007 | Documental |
| *Chicha, esperanza y dolor* | G. Kancepolsky/ R. Teichmann | Argentina | 2008 | Documental |
| *Estela* | S. Di Florio/ W. Goobar | Argentina | 2008 | Documental |
| *Generación robada* | Daniel Laje | Argentina | 2008 | Documental |
| *Hermanos de sangre. La búsqueda continúa* | Fabián Vittola | Argentina | 2008 | Documental |
| *Stolen Babies, Stolen Lives. Bebés robados, vidas robadas* | Peter Svatek | Canadá | 2008 | Documental |
| *La sangre no miente* | Jonathan Moscovich | Argentina | 2009 | Documental |
| *Adopción* | David Lipszyc | Argentina | 2010 | Película |
| *Das Lied in Mir / El día que no nací* | Florian M. Cossen | Argentina/ Alemania | 2010 | Película |
| *El recuento de los daños* | Inés de Oliveira Cézar | Argentina | 2010 | Película |
| *Eva & Lola* | Sabrina Farji | Argentina | 2010 | Película |
| *La última mirada* | Víctor Jorge Ruiz | Argentina/ España | 2010 | Película |
| *El abismo... todavía estamos* | Pablo Yotich | Argentina | 2011 | Película |
| *Infancia clandestina* | Benjamín Ávila | Argentina | 2011 | Película |
| *Verdades verdaderas. La vida de Estela* | Gil Lavendra | Argentina | 2011 | Película |

[62] Este ciclo de tres unitarios, con una hora de duración cada uno, se estrenó el 22 de octubre de 2007 como homenaje a APM por cumplirse los 30 años desde su fundación. En los mismos se recrearon las historias de niños/jóvenes restituidos. Los episodios de llamaron "Tatiana", "Juan" y "Nietos de la esperanza".

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Acá estamos. Historias de nietos que recuperaron su identidad*[63] | APM/TV Pública Dir. Paula Romero | Argentina | 2012 | Serie TV |
| *Nietos: Historias con identidad* | Tristán Noblia | Argentina | 2012 | Serie TV. 105 Microdocumentales |
| *Volver a nacer*[64] | Dir. Daniel de Felippo | Argentina | 2012 | Serie TV |
| Abuelas y la genética: *99,99%. La ciencia de las Abuelas* | APM/TV Pública | Argentina | 2013 | Serie TV |
| *Apropiadores de infancias: Los niños robados de Argentina* | Asia Goizman | Argentina | 2015 | Documental |
| *La parte por el todo* | Dir. Andrés Martínez Cantó, Santiago Nacif Cabrera, Roberto Persano | Argentina | 2015 | Documental |
| *La nave del sueño mío* | Javier Abinet | Argentina | 2017 | Documental |
| *Historias que abrazan* | APM/Canal PakaPaka | Argentina | 2018 | 12 microprogramas infantiles. Basados en *Ovillo de trazos* |

**Tabla 3.** Principales producciones en pantalla.

[63] Cada episodio tiene unos 30 minutos de duración y relata la historia de jóvenes restituidos. Los episodios llevan el nombre de los nietos-protagonistas: 1. Catalina De Sanctis Ovando. 2. Gabriel Cevasco. 3. Marcos Suárez Vedoya y Carlos D'Elia. 4. Martín Amarilla Molfino. 5. Juan Pablo Moyano y Mariana Zaffaroni. 6. Matías y Gonzalo Reggiardo Tolosa y Leonardo Fossati. 7. Ezequiel Rochistein y Victoria Montenegro. 8. Jorgelina Molina Planas y Pedro Nadal.

[64] Esta miniserie constó de doce capítulos. El guion discurrió sobre la vida de dos gemelas que fueron separadas al ser apropiadas por diferentes familias.

Para novelas, cuentos y obras de teatro propongo el siguiente listado:

| Título | Autor | Nacionalidad | Año | Género |
|---|---|---|---|---|
| *La rebelión de los niños* | Cristina Peri Rossi | Uruguaya | 1980 | Cuento |
| *Conversación al Sur* | Marta Traba | Argentina | 1981 | Novela |
| *Potestad* | Eduardo Pavlovsky | Argentina | 1985 | Teatro |
| *Memoria falsa* | Ignacio Apolo | Argentina | 1995 | Novela |
| *A veinte años, Luz* | Elsa Osorio | Argentina | 1998 | Novela |
| *El hilo rojo* | Sara Rosemberg | Argentina | 1998 | Novela |
| *Quinteto de Buenos Aires* | Manuel Vázquez Montalbán | Española | 1998 | Novela policial |
| *Si un día me olvidaras* | Raúl Hernández Garrido | Española | 2000 | Teatro |
| Teatro x la Identidad | AA. VV. | Argentina | 2000 en adelante | Teatro |
| *El hijo del aire* | Fanny Rubio | Española | 2001 | Novela |
| *Dos veces junio* | Martín Kohan | Argentina | 2002 | Novela |
| *La capital del olvido* | Horacio Vázquez-Rial | Argentina/ Española | 2004 | Novela policial |
| *La pasión de María* | Carlos Chernov | Argentina | 2005 | Novela |
| *Wörterbuch* | Jenny Erpenbeck | Alemana | 2005 | Novela |
| *La aguja en el pajar / Crimen en el Barrio de Once. El primer caso del comisario Lascano.*[65] | Ernesto Mallo | Argentina | 2005 y 2011 | Novela policial |
| *Presagio* | Susana Cella | Argentina | 2006 | Novela |
| *La casa de los conejos* | Laura Alcoba | Argentina/ Francesa | 2008 | Novela (autoficción) |
| *Los topos* | Félix Bruzzone | Argentina | 2008 | Novela (autoficción) |
| *NN12* | Gracia Morales | Española | 2008 | Teatro |

[65] Tanto *Crimen en el barrio de Once...* como *El policía descalzo...* son nuevas ediciones de las novelas *La aguja en el pajar* (2005) y *Delincuente argentino* (2009), del mismo autor. Por esta razón se han mencionado dos títulos y dos fechas de edición.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| *Delincuente argentino / El policía descalzo de la Plaza San Martín. El segundo caso del comisario Lascano.* | Ernesto Mallo | Argentina | 2009 y 2011 | Novela policial |
| *Taper Ware* | Blanca Lema | Argentina | 2009 | Novela |
| *Cuentas pendientes* | Martín Kohan | Argentina | 2010 | Novela |
| *Una mancha más* | Alicia Plante | Argentina | 2011 | Novela policial |
| *Diario de una princesa montonera –110% verdad–* | Mariana Eva Perez | Argentina | 2012 | Novela (autoficción) |
| *El pájaro de hueso* | María Carman | Argentina | 2013 | Novela |
| *La apropiación* | Ignacio Apolo | Argentina | 2014 | Novela |
| *Las chanchas*[66] | Félix Bruzzone | Argentina | 2014 | Novela |
| *Crímenes apropiados* | Fabio Nahuel Lezcano | Argentina | 2015 | Novela policial |
| *Ovillo de trazos* | AA. VV. Edición a cargo de Paula Bombara | Argentina | 2015 | Literatura infantil. 12 microrrelatos ilustrados |
| *Claudia* | Compañía *La Conquesta del Pol Sud*. Dir. Carles Fernández Giua. | Española/ Argentina | 2016 | Teatro |
| *Doble fondo* | Elsa Osorio | Argentina | 2017 | Novela |
| *La respiración violenta del mundo* | Ángela Pradelli[67] | Argentina | 2018 | Novela |

**Tabla 4.** Principales novelas, dramaturgias y cuentos.

[66] Aunque en la novela no se trata explícitamente la apropiación de niños por parte del Estado, sí se hace mención al robo de una hermana gemela y a una búsqueda que define el sentido de la vida: "Y era como si la idea de tener una hermana perdida por ahí me ayudara a vivir" (Bruzzone 2014: 111). Por otro lado, incluyo *Las chanchas* porque, leído en consonancia con el resto de la obra del autor, continúa la indagación sobre la identidad a partir de la falta originada por la violencia del Estado.

[67] La autora inicia la investigación que desemboca en esta ficción con el libro testimonial *En mi nombre. Historias de identidades restituidas* (2014), en el que entrevista a cinco jóvenes que recuperaron su identidad: Manuel Gonçalvez Granada, Ángela Urondo, Macarena Gelman, Leonardo Fossati y Jorgelina Paula Molina Planas.

Además de las producciones mencionadas, en la página de la asociación puede localizarse un apartado con "Testimonios abuelas" y otro con "Testimonios nietos"; igualmente, se ha realizado una gran cantidad de cortos, instalaciones, trabajos artísticos y literarios producidos por hermanos y familiares de los niños desaparecidos. Promovidos en un inicio desde APM e H.I.J.O.S., hoy proliferan y son parte del patrimonio cultural y memorialístico del país. Hay en estas prácticas un proceso de reconstrucción de las tramas familiares a partir de subjetividades en "situación límite" (Medina 2010). Estos jóvenes que participan activamente en la reconstrucción de la memoria y en su transmisión otorgan un sentido subjetivo al proceso de restitución pero también instauran una tendencia ética y política vinculada a la lucha por la verdad y la justicia.

De igual manera se ha emitido *spots* publicitarios[68] para recordar la búsqueda y anunciar los teléfonos de contacto; a partir de 2001 se trasmitieron en todas las provincias argentinas y algunos también en el exterior, como es el caso de Italia. Con todo esto, la ciudad misma (Buenos Aires, donde se centran la mayor parte de las campañas) sufrió un cambio en su fisonomía. La publicidad sobre la identidad ocupó muchísimos espacios públicos, cuando no privados: vallas publicitarias, librerías, teatros, museos, actos públicos, plazas, placas, estands con camisetas, incluso llegó a las cajas de comida de Aerolíneas Argentinas. Los objetos diarios emanaron identidad, al menos hasta diciembre de 2015, fecha en la que deja la presidencia Cristina Fernández de Kirchner y la asume el empresario Mauricio Macri.

La labor de APM también ha permitido una amplia producción testimonial, histórica y académica, que se traduce en un gran número de publicaciones, algunas de ellas pueden encontrarse en acceso libre a través de la página de la asociación. Un repaso por los títulos de la web pone en evidencia el direccionamiento de los estudios: las palabras que más se repiten son "identidad" y "abuelas", mientras que el vocablo más significativo para los estudios de la expropiación de menores en el ámbito español, "memoria", aparece solamente en un título de las publicaciones argentinas. "Apropiación" y "robo" no aparecen en ninguno. El intencionado hincapié en la *identidad* en lugar

[68] Muchos de ellos pueden visualizarse en la página oficial de APM: <https://www.abuelas.org.ar/galeria-videos/spots-1> [fecha de consulta: 04/02/2018].

de la *memoria* presenta el problema como una necesidad activa, un daño que aún es posible reparar, muy contrario al caso español, donde la memoria es el vehículo para llegar a la identidad, y no la identidad el espacio de la memoria.

Traigo a colación, respecto a la discusión sobre el concepto "identidad", la contestaría reflexión de Gabriel Gatti que, en su estudio sobre *Identidades desaparecidas*, inquiere que cuando la identidad está asociada a la desaparición forzada de personas, en el contexto argentino de los derechos humanos, gana un sitio que no tiene en otros lados y genera cosas:

> Genera *centros de atención psicológica* (Centro de Atención por el Derecho a la Identidad), *organismos oficiales* (Comisión Nacional de Identidad), *leyes y jurisprudencia* nacional e internacional (los llamados "artículos argentinos" de la declaración de derechos surgida por el Convenio Internacional por los Derechos del niño y del Adolescente), también produce *redes* (Red por la Identidad), *archivos* (Archivo de la Identidad)... (2011: 129).

Para el sociólogo estas entidades surgidas en torno a la identidad tienen en común dos cuestiones: primero una "de orden teórico", que tiene que ver con la inflexibilidad. No se trata de una identidad acorde a los nuevos tiempos, "cambiante", sino una que para describirla Gatti apela a adjetivos como "pétrea, estable, firme". La segunda cuestión es de orden práctico: la relación con Abuelas de Plaza de Mayo. El modelo sobre el que la mayoría de las organizaciones se asienta requiere que "para que algo (o alguien) tenga identidad posea un *nombre*, un *territorio* y una *historia* estables, es decir, exige que el nombre sea propio y único, que el territorio sea claro y cerrado, que la historia remita a un origen inequívoco" (2011: 130). El problema frente a la desaparición forzada de personas es que esta "catástrofe" arrasa con el sentido, despoja a los individuos de nombre, de historia y del tejido social que les otorgaba significado. Frente a esto las organizaciones han creado una "estrategia de resistencia" que intenta devolver el sentido a esos cuerpos, restituirles lo propio: nombre, historia y territorio. Para lograrlo se valen de dos materiales esenciales: la genética y la familia. Uno de los riesgos que Gatti ve en esta estrategia es la de "exceder el sentido original, ir más allá" (2011: 131). Se intenta devolver identidad a partir de lo que eran antes de ser desaparecidos, se pretende que aparezcan y que recobren el estatuto que poseían antes de

desaparecer. Gatti se pregunta a partir de esto: "El desaparecido, ¿deja realmente de serlo?" (2011: 145). Preguntas que también resuenan en la narrativa de los hijos de desaparecidos. Estas ficciones proporcionan, para Gatti, pistas para pensar la identidad a partir de una "experiencia normalizada de la catástrofe" (2011: 147). Para esto, distingue las *narrativas del sentido* y las de su *ausencia*. Las primeras son las que construyen los arqueólogos, antropólogos forenses, archiveros, psicólogos, todos ellos *militantes del sentido* y asociados a esa identidad "pétrea, estable, firme". Sus trabajos buscan reponer algo que antes había quedado devastado (Gatti 2011: 89), recuperan los cuerpos, los nombres, restablece la identidad y el lugar social a los desaparecidos. De estas narrativas Gatti desconfía, recela de sus intentos de detener la "catástrofe" (algo imposible) y percibe en ellas la continuidad de los antiguos pactos de sentido de las cosas, lo que inevitablemente trae consecuencias. Las segundas narrativas, entre las que se incluye, son las que se elaboran desde la "normalidad de la ausencia", construidas a partir de lo que no está, de la falta, las que no insisten en recomponer sino en conformarse a partir de ese lugar incómodo, doloroso pero, al fin y al cabo, propio.

> Las que he llamado narrativas de la ausencia de sentido reconocen que la catástrofe no es ya sólo lo evidente, sino que ha constituido mundos, identidades, lenguajes, que la catástrofe se institucionalizó como un lugar estable y habitable. [...] han nacido espacios sociales marcados por esa convulsión [...] esos espacios están llenos de sujetos, los que viven esa ausencia sobrevenida y ya institucionalizada, los que mal que bien han aprendido a gestionar ese desastre, los que han organizado lenguajes e identidades para él (2011:115).

Sobre las narrativas de la ausencia del sentido volveré en los próximos capítulos, con las producciones de los hijos de desaparecidos. Esta idea, por demás valiosa para analizar la Nueva Narrativa Argentina (Drucaroff 2011), resulta insuficiente para los casos españoles. En España la generación que "gestiona" la "catástrofe" ha saltado a los hijos y pasado directamente a los nietos. No convivir con los hechos ya conlleva un distanciamiento físico imposible de sortear. No hay ausencia que habitar, no hay tragedia cotidiana de la cual dar cuenta. En su lugar hay un proceso de apropiación de la historia, de reconocimiento del pasado y de investigación de los acontecimientos.

*La lucha que no cesa*

Evidentemente, desde las primeras rondas de las Madres y Abuelas la política memorialística ha pasado por diferentes etapas, las cuales han influido en todas las aristas de la producción cultural. Así, durante los años de represión y la transición democrática los argumentos estuvieron ceñidos a su función testimonial; por lo tanto, fueron rigurosos en los detalles, en la recreación del espacio concentracionario y en la recuperación de las voces que luego influirían en los juicios. En la década de los noventa, en cambio, la narrativa, salvo excepciones[69], viró hacia novelas más experimentales, que denotaban la desidia de los gobiernos, la apatía del pueblo hacia su pasado y la sensación de olvido creada por los años de menemismo. Es a finales del milenio cuando se inaugura una nueva etapa que encuentra su impulso en la crisis de 2001, con la emergencia de editoriales independientes y con el giro social y económico que marcaba Argentina como el país del corralito y el cacerolazo. Pero, fue recién con la alternativa política de 2003 que los narradores pudieron ubicarse en el sitio de una escritura liberada de la necesidad de contar los hechos; es decir, la gestión de los derechos humanos era, finalmente, llevada adelante por un gobierno. Los juicios por los crímenes de lesa humanidad volvían a retomarse. Esto otorgó a los novelistas la posibilidad de contar desde muchos otros sitios: la ciencia ficción, la fantasía, el terror, la sátira, la parodia, e incluso extender la crítica a las figuras antes intocables de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Todas las formas de duelo encontraban finalmente asidero.

Sin embargo, como resalta Jelin, "las memorias sociales se construyen y establecen a través de prácticas y de 'marcas' [...] [que] no están cristalizadas para siempre una vez que fueron instaladas", sino que "su sentido es apropiado y resignificado por actores sociales diversos, de acuerdo a sus circunstancias y al escenario político en el que desarrollan sus estrategias y sus proyectos" (2002: 2). Así, en el momento que se acaba este libro, Argentina

[69] Cabe destacar que esta afirmación se refiere a la tendencia principal de las narrativas y no a producciones aisladas que sí miraron hacia el pasado, algunas de las cuales son retomadas en este estudio: *Villa* (Gusmán 1995), *Memoria falsa* (Apolo 1996), *A veinte años, Luz* (Osorio 1998).

se sumerge en una nueva etapa de memoria resistente, vigorizada ante la fractura política que desplazó el gobierno de izquierda de Cristina Kirchner a la virulenta derecha de Mauricio Macri. Las acciones del gobierno actual no han cesado de insistir en una política que desbarate todo lo logrado en materia de derechos humanos, con declaraciones y medidas concretas como desideologizar la región del Mercosur[70], negar la existencia de los 30.000 desaparecidos[71], recortar el presupuesto destinado a los derechos humanos[72], despedir a más de 70 investigadores, archivistas y digitalizadores que trabajaban en la búsqueda de pruebas para los juicios de lesa humanidad. A todo esto se añade el intento de la Corte Suprema de aplicar la ley del 2x1[73] para la reducción de condenas y el beneficio a los genocidas con prisiones domiciliarias[74]; incluso puede rastrearse una persecución ideológica, denunciada por los funcionarios de los diferentes Ministerios.

---

[70] Disponible en <http://www.elpais.com.uy/mundo/macri-desideologizar-region.html> [fecha de consulta: 04/02/2018].

[71] Declaración realizada por el Secretario de Cultura, Darío Lopérfido. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-291218-2016-01-27.html> [fecha de consulta: 04/04/2018].

[72] En octubre de 2016 ya se anunciaba un recorte del 50% en el presupuesto destinado a derechos humanos y para diciembre de 2017 Abuelas de Plaza de Mayo, Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, la agrupación H.I.J.O.S. y otras diez organizaciones derecho-humanistas denunciaron el "vaciamiento" de la memoria. Más información disponible en <https://www.pagina12.com.ar/84826-vaciando-la-memoria> [fecha de consulta: 10/04/2018].

[73] El 3 de mayo de 2017 la Corte Suprema de Justicia Argentina aplicó la Ley del 2x1 en beneficio de Luis Muiña, culpable de cinco delitos de lesa humanidad y condenado en 2011 a trece años de prisión. Con esta ley, vigente en Argentina entre 1994 y 2001 y destinada a presos comunes, el tiempo que los detenidos permanecieron en prisión preventiva se multiplica por dos, permitiendo antes su salida en libertad. La sentencia fue asociada con las conocidas leyes de la impunidad promulgadas durante los gobiernos de Raúl Alfonsín y Carlos Menem (leyes de Punto Final y Obediencia Debida e indultos). La respuesta social fue inmediata; luego de protestas en todo el país, el Congreso excluyó la aplicación del 2x1 en delitos de lesa humanidad.

[74] Desde la asunción de Mauricio Macri, 533 detenidos por crímenes de lesa humanidad han pasado a cumplir prisión domiciliaria, alegando cuestiones de salud o superpoblación de las prisiones. Uno de los casos más notorios fue el de Miguel Etchecolatz, que el 27 de diciembre de 2017 fue beneficiado con la reclusión en un barrio residencial de Mar del Plata. Las sucesivas manifestaciones de vecinos y asociaciones lograron que el 17 de marzo de 2018 fuera trasladado a la cárcel de Ezeiza. Más información disponible en <https://www.infobae.

Ante la amenaza, intelectuales y artistas han advertido sobre la intención del gobierno macrista de volver atrás con los juicios de lesa humanidad, apuntando que el objetivo es "restablecer una suerte de nueva ley de punto final, incompatible no solo con esa jurisprudencia sino también con los tratados internacionales que la Argentina ha suscripto con rango constitucional"[75]. No obstante, frente a las peligrosas decisiones estatales, durante 2017 y 2018 se ha visto una contundente respuesta por parte de un amplio sector de la población. Las movilizaciones en contra de la aplicación de la ley del 2x1 fueron masivas e incluso comenzaron a escucharse voces que antes habían permanecido acalladas dentro del panorama de la memoria, tal es el caso del posicionamiento de algunos hijos e hijas de represores, como el de Mariana D., hija biológica de Miguel Osvaldo Etchecolatz, condenado a prisión perpetua por sucesivos crímenes durante la dictadura (secuestro, tortura, desaparición, apropiación de menores) pero también en democracia, como es el caso de la desaparición de Julio López, testigo en uno de los juicios en su contra. Mariana D., que cambió oficialmente su apellido en 2016 para evitar que la vincularan a su padre, se unió a la movilización del 10 de mayo de 2017 contra la ley del 2x1, que posibilitaría la salida de prisión de su progenitor. Poco después la joven declaró en la *Revista Anfibia*: "Que no salga nunca más. Nunca me había animado a contar mi historia. Y lo único que quiero expresar ante la sociedad es el repudio a un padre genocida, repudio que estuvo siempre en mí. Mejor dicho: el repudio de una hija a un padre genocida" (citado por Mannarino 2017). A este tenor, en la conmemoración del 42 aniversario del Golpe de Estado, el 24 de marzo de 2018, se sumó por primera vez la agrupación "Historias desobedientes. Hijos e hijas de genocidas. Por la memoria, la verdad y la justicia"[76]. Estas participaciones dan cuenta de una lucha por la verdad sobre el pasado que persiste, pero también evidencian una madurez en cuanto a la memoria democrática que atraviesa toda la sociedad. Es la certidumbre de que la herida colectiva de los

---

com/politica/2017/11/05/delitos-de-lesa-humanidad-hay-mas-genocidas-con-prision-domiciliaria-que-en-carceles/> [fecha de consulta: 14/04/2018].

[75] Disponible en <http://www.eldestapeweb.com/intelectuales-advierten-la-intencion-dar-marcha-atras-los-juicios-lesa-humanidad-n15132> [fecha de consulta: 14/04/2018].

[76] <https://www.pagina12.com.ar/103813-con-la-verdad-antes-que-todo> [fecha de consulta: 27/03/2018].

30.000 desaparecidos sigue sangrando. Ahora, ante la necesidad de no dejar de "historizar la memoria" (Jelin), habrá que estar alertas para mantener la justicia conseguida.

Respecto a la narrativa más reciente, cabría preguntarse si el modelo y la estética que tuvo su preeminencia durante la "era de la memoria" sigue siendo una respuesta válida en la actualidad. En un momento en que intelectuales, asociaciones y la sociedad en su conjunto se han volcado a defender aquellos logros que se creían definitivos; en unos años en que la pelea por la justicia se afianza en las nuevas generaciones, hay que observar cómo aparecerá en la literatura el vestigio de esta nueva confrontación de la memoria.

## 1.3. España y Ar gentina. Un análisis de l a difer encia

> Cuando en el 2002 estrenamos *Los niños perdidos del franquismo*, la sociedad española se estremeció al ver que el robo de niños en el contexto de la dictadura argentina y que habíamos llorado cómodamente sentados en el sofá de nuestras casas también se había producido en España.
>
> *Montse Armengou*

La frase de este epígrafe resume, en grandes líneas, la sensación de la sociedad española cuando conoció las noticias sobre el tratamiento que tuvieron los menores durante la dictadura franquista. Los realizadores de *Els nens perduts del franquisme* tenían un antecedente al que mirar, y lo utilizaron como referente para señalar el horror español. De la misma manera que dos años antes Emilio Silva nombraba a su abuelo, el primer exhumado de la dictadura franquista, a través de una categoría argentina: *desaparecido*.

Desde estos inicios la mirada transatlántica en materia de derechos humanos no ha hecho más que acentuarse. La versión impresa de *Los niños perdidos del franquismo*, basándose en los resultados de *Irredentas*, concluye el estudio con la búsqueda de una misma lógica represiva entre lo sucedido en los dos países. Finalmente, acaba resaltando más las diferencias que las similitudes. También algunas de las víctimas, como es el caso de Tomasa Cuevas, se miden: "En aquellos años la represión era peor que en Argentina. No se saben

muchas de las cosas que han pasado porque ha habido mucho interés después de la transición en tapar todo. En no hablar [...]. Y eso la culpa la han tenido los que han gobernado" (citada en Armengou *et al.* 2002: 88).

La comparación se extiende incluso a la red de tráfico de niños. Basta observar la semejanza entre las rondas de las Abuelas y las manifestaciones de los afectados por robos en las maternidades y hospitales españoles. Las víctimas se imitan, crean lazos que no están avalados por la sangre sino por el trauma, la identificación es por medio del dolor. Incluso Esteso Poves, que supo captar con lucidez la continuidad de la ideología del régimen franquista en la segunda etapa de los robos, publica en su estudio un artículo de Martha Bello[77] titulado "Lo que sufrieron las Abuelas en Argentina se vive hoy en España". En el mismo, a la vera de la experiencia rioplatense, se delibera sobre los problemas que debe sortear el Estado español para su lucha por la identidad. Pero con "hoy" nos referimos a la España democrática del siglo xxi. Nunca ese "sufrió" puede ser igual.

En España no hubo un movimiento organizado como el de Madres/Abuelas o familiares que resistieran conjuntamente durante la dictadura y que se mantuvieran en democracia. En España hubo una elisión de las políticas de memoria, un lapso inadmisible de años entre los hechos y las denuncias. Hay otras cuantiosas diferencias, algunas de las cuales ya he explicado en la argumentación histórica de los dos países pero que, a fin de resaltarlas, las recojo en el siguiente cuadro[78]:

| | Argentina | España |
|---|---|---|
| **Guerra que precede a la dictadura** | La llamada "Guerra Sucia". | Guerra Civil de tres años. |
| **Duración del régimen dictatorial y distribución del poder** | Siete años: cuatro juntas militares, once líderes. | 36 años: un dictador. |

[77] Pertenece a la Red Argentino-Europea por el Derecho a la Identidad, fundada con el fin de encontrar a los niños argentinos apropiados que, se sabe, fueron sacados del país.

[78] La información del cuadro está basada en los textos que he mencionado a lo largo de este capítulo, todos citados en bibliografía.

| | | |
|---|---|---|
| **Destino de las embarazadas y lugar de los partos** | Centros Clandestinos de Detención. A veces eran trasladadas al Hospital Militar para los partos. | Cárceles franquistas. |
| **Destino de la madre luego del parto** | Generalmente eran arrojadas al Río de La Plata, o fusiladas y enterradas en fosas comunes. | Generalmente eran fusiladas y enterradas en fosas comunes. Otras permanecían en las cárceles. |
| **Nivel cultural de las madres** | La mayoría eran estudiantes universitarias o de secundaria. Mayormente alfabetizadas. | La mayoría eran obreras o trabajadoras. Mayormente analfabetas. |
| **Tipologías de lo sucedido en el momento de detención, en la cárcel o con posterioridad al asesinato de sus padres. Datos según el *Informe Sábato* y según *Irredentas*. Ampliados con información de otros textos** | **Detención**:<br>– Niños dejados en casa de algún vecino para que este se hiciera cargo, hasta la llegada de algún familiar. Hay casos en que los vecinos se los han quedado.<br>– Niños derivados a Instituto de menores, que los entregaban a familiares o los cedían en adopción bajo otro nombre.<br>– Secuestro del menor para la posterior "adopción" por un represor o por alguien ligado a la Dictadura.<br>– Entrega directa del niño a familiares de la víctima, en muchos casos se hizo en el mismo vehículo que transportaba a la madre. | **Detención**:<br>– Niños entregados a algún vecino, que posteriormente los dejaba con un familiar o en los Centros del Auxilio Social. Por lo general acababan en la beneficencia por falta de recursos.<br>– Los niños eran llevados al Auxilio Social, hospicios y centros religiosos, a estos últimos iban destinadas especialmente las niñas[79]. Estos traslados muy pocas veces fueron con consentimiento paterno. Cuando los padres pierden la tutela legal, muchos de los menores terminan en órdenes religiosas para expiar la culpa familiar, en algunos casos se les cambia los nombres en los centros de acogida y se los entrega en adopción. Cabe destacar que quienes adoptaban no solían llevar los niños en calidad de "hijos" sino de criados.<br>– Si están con la madre en el momento del fusilamiento son entregados a órdenes religiosas. |

[79] El cómic *Cuerda de Presas* destaca la distinción de géneros en el momento de los traslados de los menores: "Las niñas a una institución religiosa, los niños al hospicio o al Auxilio Social" (García; Martínez 2005: 44).

| | | |
|---|---|---|
| | **En los CCD:**<br>– Trasladados al mismo CCD, donde presenciaban las torturas a sus padres, a veces ellos mismos eran torturados en presencia de estos. Muchos siguen desaparecidos. | **En la cárcel:**<br>– Los niños trasladados con sus padres podían asistir a las sesiones de tortura, a veces también eran torturados y asesinados.<br>– Ingreso a la cárcel con su madre sin que haya registro alguno de la entrada del menor.<br>– Los que estaban dentro de la cárcel podían morir a causa de los malos tratos o por las condiciones del lugar (hambre, falta de higiene, epidemias). Si sobrevivían, a los tres/cuatro años (generalmente no se cumplía este período) eran trasladados a un destino desconocido por los padres.<br><br>**Los exiliados:**<br>– Capturados por la Falange Española en el exilio y trasladados a España sin consentimiento paterno. Acaban en la beneficencia. |
| **Índice de "legalidad" de los robos** | El accionar fue clandestino. No se llegó a legislar. | El accionar fue público, enmascarado por diferentes organismos. Se creó un marco legal para los robos. |
| **Finalidad de la apropiación/ expropiación** | Reeducación según la ideología dictatorial. Aniquilación del gen "subversivo". | Reeducación según la ideología dictatorial. Aniquilación del gen "rojo". |
| **Número aproximado de niños apropiados/ expropiados**[80] | Aproximadamente 500 en todo el período. | Alrededor de 42.000 (cifras hasta mediados de los cincuenta). |

[80] Las cifras argentinas son según la asociación APM; las cifras españolas según los datos recogidos por Vinyes. El Patronato de San Pablo contabilizó 30.000 hijos encarcelados y exiliados entre 1944 y 1954, a este número hay que agregarle 12.000 del Patronato de la Merced, la institución que lo precedió. En la novela *Mala gente que camina* Urbano resaltará las altas cifras en un intento de convencer a Lisvano de los fehacientes datos que le está dando: "lo único que tienes que hacer para comprobarlo es mirar las cifras oficiales que dio el patronato

| | | |
|---|---|---|
| **Número de niños que han recuperado la identidad** | 128 hasta 2018. | No hay datos. |
| **Tiempo de reacción de las investigaciones con respecto a la finalización de las dictaduras** | Las investigaciones comienzan antes de acabar la dictadura, llevadas adelante por organismos de derechos humanos. Principalmente APM. | Las investigaciones comienzan en 2002. 27 años después de la muerte de Franco. Avanzan muy lentamente y por iniciativas privadas. |
| **Recursos para la identificación** | – CONADI.<br>– Banco Nacional de Datos genéticos.<br>– Equipo forense.<br>– Equipo psicológico.<br>– Otros. | – Los estudios genéticos aún se hacen en laboratorios privados, a coste de los interesados. |
| **Leyes de carácter nacional para la recuperación de los niños** | Ley Nacional nº 23.511[81]<br>Ley Nacional nº 25.457[82]<br>Ley Nacional nº 25.914[83]<br>Decreto nº 715/2004[84] | Auto juez Garzón. |

**Tabla 5.** Análisis comparativo.

Por la divergencia en los datos, mucho más significativas en los números que en el móvil, por las variantes de duración de la dictadura y la magnitud de los genocidios, los casos pueden permitirse una revisión conjunta pero no una homologación. No es lo mismo una y otra víctima. De hecho, las víctimas españolas aún están conformándose como tales, nucleándose,

---

de San Pablo, que en 1944 alardeaba de haber acogido bajo la tutela del Estado a treinta y un mil niños" (2007: 426).

[81] Ley de 1987 por la que se crea el Banco Nacional de Datos Genéticos.

[82] Ley de 2001, regula la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (CONADI).

[83] La Ley 25.914 establece beneficios para quienes nacieron durante el encarcelamiento de sus madres, o que siendo menores hubieran estado detenidos en relación con sus padres, siempre que alguno de ellos fuera detenido y/o desaparecido por razones políticas; y para aquellos que hayan sido víctimas de sustitución de la identidad. Fuente oficial: <https://www.argentina.gob.ar/indemnizacion-para-hijos-ley-25914> [fecha de consulta: 15/05/2018].

[84] Por el mismo se crea la Unidad Especial de Investigación de la desaparición de niños en el seno de la CONADI.

organizándose. Puede mirarse a Argentina para pensar procedimientos y métodos de búsqueda, muchos de los cuales ya han sido enunciados por Rodríguez Arias (2008), pero quizás habría que preguntarse en qué medida esto serviría: ¿los mecanismos que ayudaron a encontrar niños en Argentina pueden ser útiles en el Estado Español actual? Y si lo son en algún punto, tendrán que ser adaptados a otras necesidades de memoria e identidad. Aun así, es improbable llegar a resultados favorables con los casos de los menores expropiados durante las primeras décadas de la dictadura, muchos de ellos ya ancianos y sin familiares con quienes cotejar su ADN. Sí podrían albergarse más esperanzas en lo que compete a los casos de los niños robados en la última etapa del franquismo y en democracia.

De igual manera que con los casos concretos de apropiación/expropiación, no se puede homologar la producción cultural en los dos países, ni en forma, ni en número, ni en la necesidad que pretenden solventar. El repaso por las diferentes narrativas argentinas, desde la oscarizada *La historia Oficial*[85] (1985) hasta las producciones más recientes, algunas "edulcoradas", no solo es amplio y diverso (en soporte, en estructura, en alcance), sino que ha hecho de las víctimas figuras públicas, el tema de la identidad se ha expandido produciendo un efecto que excede las organizaciones e implica a la sociedad en su conjunto, ejemplo de esto son las recientes manifestaciones en contra de la reducción de la condena a los genocidas. Sin embargo, en España las ficciones y documentales sobre el tema tienen la urgencia de informar. La no restitución de los niños españoles ha significado para el país un anclaje durante demasiado tiempo en las políticas de la desmemoria; por eso, antes de pensar en la "identidad" hay que producir un pasado presente.

[85] Estrenada el 3 de abril de 1985, fue la primera película en abordar el tema. Ganadora del Oscar a la mejor película en lengua extranjera y el Globo de Oro a la mejor película de habla no inglesa. En ella ya aparecen identificados los diferentes personajes que formaron parte del delito: los militares, las mujeres de estos que fueron cómplices, las madres que buscan, los civiles que se vinculan al ejército para conseguir beneficios (económicos y "familiares"), los exiliados que vuelven, los niños y niñas robados, y la esposa sumisa, que deberá recorrer un doloroso camino para llegar a la verdad.

Capítul o II

# HUÉRFANOS, FANTASMAS Y MONSTRUOS. LOS NIÑOS DE LA GUERRA Y LOS NIÑOS DE LA DICTADURA EN LAS REPRESENTACIONES CULTURALES

Antes de analizar las ficciones del corpus que abordan específicamente las expropiaciones españolas y las apropiaciones argentinas, quisiera mencionar otras narrativas significativas en torno a la niñez y la guerra, la niñez y la orfandad, ya que estas, aunque fueron desestimadas para la selección principal porque no se ajustaban al acto de la expropiación estatal, me ayudaron a pensar el alcance ideológico de la malversación de la infancia. Son representaciones que reflejan la construcción actual que se realiza de los huérfanos de la España franquista y de la Argentina dictatorial. En el análisis he valorado las siguientes preguntas: ¿Cómo ha llegado la imagen de los niños de la guerra y del "Proceso" hasta las nuevas generaciones? ¿Cómo se representa el trauma? ¿Qué vinculación hay entre unos y otros? ¿Cómo se construyen en la ficción esos cuerpos atravesados por la intervención estatal? ¿Cómo influyen en el imaginario actual de la niñez y la guerra las manipulaciones genéticas y la experimentación ideológica con niños?

## 2.1. España una, grande y huér fana

Entre todas las prácticas de violencia que los Estados dictatoriales ejercieron sobre los niños, la apropiación es una de ellas, pero no es la única. No todos los niños de la guerra española fueron expropiados, pero todos fueron condicionados por una muerte programada y propagada. Muchos niños tuvieron que crecer solos, otros fueron dejados en los centros del Auxilio Social

voluntariamente por sus familias porque no tenían medios para alimentarlos; y otros muchos siguieron viviendo con sus padres. En todos los casos el día a día estaba signado por la guerra, la represión y el peligro. El mundo de los juegos y los juguetes también fue incorporado a lo trágico cotidiano como manera de adaptarse y sobrevivir al horror. Así, lo lúdico se convirtió en triste representación del mundo adulto, en siniestro presagio del futuro.

Rafael Torres (1955)[1] recuerda la descripción que realiza José María Iribarren (1936) del macabro juego de las ejecuciones:

> Salí del Espolón (zona nacional). Me ha chocado el juego que se llevaban unos chiquillos. Dos de ellos iban con escopetas de juguete. Los demás cogían a otro prisionero y lo conducían ante los armados. Estos le gritaban al preso: "Viva España! ¡Viva España!", y como el preso no contestara (el juego era no contestar), los de las escopetas apuntaban y el pelotón imitaba el fusilamiento (2005: 20).

Imposible no pensar en el poema de Nicolás Guillén, "ayer vi a un niño jugando a que mataba a otro niño" (1984: 10), o en la sentencia de *Fantasmas de invierno*, "no estoy seguro de que quede inocencia, la hemos fusilado" (Mateo Díez 2004: 354), o en la fotografía de Agustín Centelles i Osso (1909-1985), *Niños jugando a fusilar a otros*, donde no solo queda plasmado el juego infantil, sino que la acción lúdica se convierte en un entrenamiento que los configura como niños-adultos. La fotografía, tomada en una Barcelona que no había sido vencida aún, anticipa la vida que estos niños tendrán en las próximas décadas. ¿Cuántos de ellos estarán vivos para cuando acabe la guerra? ¿Qué lugar ocuparán en los próximos años? ¿Seguirán empuñando las armas para fusilar o serán ellos los fusilados? La misma guerra que marca la niñez, por su violencia, por su miedo, por el hambre y por la naturalización de la muerte, es la que condicionará sus trayectorias. Y al final, cuando acabe la contienda, todos habrán entrado en la oscuridad, se "amalgamarán", como escribe el Capitán Alegría de *Los girasoles ciegos*, los vencedores "con quienes han sido derrotados, de los que sólo se diferenciarán por el estigma de sus rencores contrapuestos" (Méndez 2004: 36).

[1] Con el fin de destacar la importancia generacional en los capítulos que aborden creaciones literarias se indicará el año de nacimiento de los autores.

La violencia generalizada también ocupaba la publicidad y las publicaciones destinadas a los niños. Revistas de corte franquista como *Flechas y Pelayos*[2] alentaban la vocación homicida con anuncios de armas para los niños lectores, pequeños adoctrinados en la ideología fascista: "Fusiles especiales para 'flechas'. Con bayoneta montable. Cerrojo movible. Único en España. Precios económicos. Para pedidos y detalles dirigirse a los fabricantes Arún Hermanos. Zarayz (Guipúzcoa). Tel. 48" (Torres 2005: 21)[3]. Desde los primeros meses del conflicto los niños ocuparon un lugar determinante en la propaganda de ambos bandos, y la historieta se convirtió en una de las "armas de papel" más importantes. Así lo analiza Antonio Martín, quien destaca que "fueron los nacionales quienes utilizaron mejor y mayormente las 'armas de papel', con y sobre los niños, hasta alcanzar altos niveles de eficacia sobre la moral de la propia retaguardia y en el ataque virulento al enemigo" (2017: 16).

Pero los juegos de guerra, aquellos en que se instruía sobre cómo matar o cómo sobrevivir, estaban destinados a los varones. Para las señoritas estaba el modelo femenino del régimen encarnado por Mariquita Pérez, la muñeca creada por doña Leonor Coello de Portugal y puesta en el mercado el 11 de noviembre de 1940. Tuvo un éxito rotundo hasta principio de los setenta, casi coincidiendo con el período en el poder del Caudillo. Nada más alejado de las niñas que nacían en las cárceles o que tenían a sus progenitores presos. El padre de Mariquita se llamaba José Antonio Pérez de la Escalera, era un militar andaluz, el primero de los caídos por la nueva España; la madre era una noble vasca, Marta Carvajal y Goicoechea. La niña-muñeca, se decía, estudiaba en el Colegio del Sagrado Corazón de Madrid y se preparaba para la futura tarea de magnífica esposa. Mariquita Pérez es solo un ejemplo de cómo el lugar de la infancia en el régimen quedó relegado a la instrucción ideológica. Todo el aprendizaje, ya sea por medio de juegos o por medio de una enseñanza reglada (escuelas del Estado, centros privados y religiosos)[4],

[2] Para un análisis del surgimiento de las primeras historietas de la España nacional, los tebeos de Falange Española y de las JONS y el paso de la publicación *Flecha* a *Flechas y Pelayos*, véase Martín (2017).

[3] También Jesús Izcaray realiza una crónica en 1937 donde describe la técnica militar de los juegos de los niños. Para más detalles véase Ricci (2009).

[4] Una de las primeras medidas del régimen de Franco fue la reforma de la educación. Había que borrar todo vestigio de los avances pedagógicos, liberales y laicos de la República.

debía promover una educación católica y patriótica. Educar se subordinaba a la transmisión de la doctrina del régimen.

La mayor parte de la literatura y el cine que recrea el mundo infantil en los años del franquismo, basándose en la voz de los testigos, ha representado una niñez envuelta en episodios traumáticos pero que a los ojos de los chicos se percibe dentro de los cánones de lo cotidiano. De este modo, los menores juegan a ser parte de la guerra e incorporan los objetos de la masacre en el mundo de lo lúdico. En la filmografía, por ejemplo, el tópico es que, o bien los niños mueran mientras manipulan los residuos de las batallas, o bien aparezcan mutilados. En *La hora de los valientes* (1998) de Antonio Mercero (1936), Pepito reproduce con sus amigos los fusilamientos. Los niños se entretienen buscando entre los escombros chatarras y proyectiles que veían como una curiosidad. Pepito muere cuando estalla un obús que habían encontrado. Similar peligro corre la prima huérfana de Andreu en *Pa negre* (2010), dirigida por Agustí Villaronga (1953); Núria pierde una mano jugando con una granada.

En la literatura también se insiste en los episodios de violencia. En *Los girasoles ciegos* (2004), Lorenzo explica en "La cuarta derrota" de qué manera se divertía con sus amigos:

> Jugábamos a los juegos de los niños sin juguetes: a la taba, al rescate, a pídola, al zurriago y a otros juegos en los que nosotros éramos las víctimas y los verdugos, juegos donde el castigo era siempre doloroso y el premio causar daño. Era una forma más de vivir los tiempos que corrían (Méndez 2008: 122).

En el ritual del juego los objetos malditos por las muertes de los adultos son convertidos en artilugios de entretenimiento. En *Campo de los almendros* (1968) Max Aub (1903-1972) relata cómo los hijos de Héctor Buñuel comenzaron a utilizar el campo de concentración como espacio de recreo.

---

El 20 de septiembre de 1938 se promulgó la Ley de Reforma de Enseñanza Media, el 29 de julio de 1943 se reguló la Ordenación de la Universidad, el 17 de julio de 1945 se cambió la Enseñanza Primaria y el 16 de julio de 1949 se sancionó la Ley de Formación Profesional Industrial. Estas leyes dieron un nuevo poder a la iglesia, que pasó a regular activamente la enseñanza. Se promovió la segregación por sexos y por "élite". De este modo hubo una doble vía de educación: la de las clases pudientes, adeptas al régimen, y la de los más desfavorecidos.

Allí "encontraron muchas cosas. Primero jugaban con ellas y luego empezaron a hacer cambalaches sin decir dónde tenían su mina: casquillos, navajas, plumas, hasta dinero, del que ya no servía". Como en tantos otros casos la historia termina mal: condenan al padre a treinta años de cárcel por "atesorar bienes pertenecientes al Estado" (Aub 2002: 555). Pero quizás el autor español que más insistencia ha mostrado en la representación de la infancia en la posguerra sea Juan Marsé (1933). Desde su primera novela, *Encerrados con un solo juguete* (1960), a las más celebradas: *Si te dicen que caí* (1973) y *El embrujo de Shanghai* (1993). O las más recientes: *Rabos de lagartija* (2000) y *Caligrafía de los sueños* (2011). Con similar tenacidad, aunque quizás más oscuridad en el retrato de las infancias seccionadas, se encuentran los niños de los cuentos y novelas de Ana María Matute (1925-2014), la mayoría atravesados por una crueldad y una tristeza que deja en evidencia el legado de la guerra. También es importante recuperar de los anaqueles de autores españoles a Francisco Umbral (1932-2007), ya que sus novelas perfilan, por la misma época que Marsé, una temprana ficción biográfica que se nutre de las cotidianeidades, abandonos y orfandades que marcaron su niñez y adolescencia. Comienza con *Balada de gamberros* (1965), ambientada entre el 1947 y 1950, donde puede entreverse las consecuencias de la violencia. Aunque la novela más representativa para la temática que estamos abordando es quizás *Memorias de un niño de derechas* (1972), dedicado a "los desvencijados niños de la guerra, que comieron conmigo el pan negro de salvados y la tajada del miedo" (1976: 7). Aquí Umbral repasa la vida de la posguerra, el hambre, las modas, las prácticas normalizadas, como el estraperlo que "era el deporte nacional y de pronto aprendimos todos, incluso los niños" (1976: 37); también la división entre los que vivían y morían en excesos o en carencias, porque "los ricos solían morirse el sábado por la tarde, para que les enterrasen el domingo, con mucha pompa [...]; los pobres se morían muy barato y la carroza no pasaba por ellos" (1976: 101). Las privaciones de los adultos se filtran y condicionan la infancia, imponiendo, así, una casta de niños que reaparecerá como evocación por medio de la escritura:

> Había dos razas de niños: los que tenían bicicleta y los que no teníamos bicicletas. Los niños de las bicicletas solían ser los mismos niños que vestían de blanco: ligeros, rubios, ilesos, impolutos, impecables, ampo de niñez. Los otros niños,

> los que no teníamos bicicleta, les mirábamos desde nuestra quietud, desde nuestro estatismo de pobres (1976: 110).

Umbral insiste en la guerra y sus efectos, en la irrupción de lo cotidiano por la cercanía de la muerte, manteniendo siempre la perspectiva infantil o juvenil, en *Los helechos arborescentes* (1980) y su continuación, *Pío XII, la escolta mora y un general sin un ojo* (1985). También es posible rastrear sus recuerdos como niños de la guerra en *Las ánimas del purgatorio* (1981), *El hijo de Greta Garbo* (1982), *Las giganteas* (1982), *El fulgor de África* (1989), *Madrid 1940. Memorias de un joven fascista* (1993), *Leyenda del César Visionario* (1991), *Capital del dolor* (1996), *Los cuadernos de Luis Vives* (1996) y *La forja de un ladrón* (1997). La muerte, la tragedia, la enfermedad, pero también la ironía, la crítica, la visión política del pasado, se repiten en muchas de sus novelas, varias de ellas protagonizadas por Francesillo, personaje trasunto de Umbral.

Tampoco es permisible omitir la poetizada memoria de Luis Mateo Díez (1942), cuyos fantasmas de infancia regresan en forma literaria para abrirnos las estampas que desempolvarán el pasado. Los niños de sus novelas son trágicos y lúcidos en igual medida. Capaces de ver el más allá y su influencia en el aquí y ahora. En *Días del desván* (1997) la amistad entre Ciro, el fantasma, y el grupo de amigos que pasan sus tardes en la buhardilla descomprime el miedo a lo paranormal y llama la atención sobre el peligro de las acciones de los vivos.

> —Yo puedo jurar que los muertos tienen miedo —dijo Ciro, asomando la cabeza fuera del baúl mientras los niños acariciaban la pistola que Orzo había encontrado en algún inconfesado lugar del Desván y cuyo escondrijo habrían descubierto—, al menos los muertos que todavía andamos por el mundo (2000: 117).

Del aliento del personaje de Ciro se disgrega la metáfora de los cuerpos insepultos. La España abonada con las carnes de los yacidos en las cunetas, en las fosas comunes, en los caminos. Ciro es el muerto que se quiere suicidar porque no se puede quitar el miedo ni estando muerto, porque se ha cansado de vagar por los pueblos.

> La bala no tocó la sien y el tiro apenas me chamuscó. El muerto que se quiere matar lo tiene crudo porque muertes, aunque sean defectuosas, no hay más que una.

> Se habían llevado la mayor alegría de su vida al ver a Ciro salir del baúl. Tenía la patilla derecha quemada y los ojos llenos de legañas.
>
> —Mi madre jamás me lo hubiera perdonado —reconoció amagando un sollozo, mientras daba dos pasos para evitar el rayo líquido de la luz que se desprendía de la claraboya—, pero es que ni un muerto puede vivir cuando el invierno no acaba (2000: 138).

El frío, las ruinas, las ánimas y lo sobrenatural persisten como síntoma en la alegoría de *Fantasmas de invierno* (2004), aunque en esta novela la violencia contenida explota sobre la infancia más desprotegida de la posguerra: la de los huérfanos. El paisaje malogrado de un Ordial imaginario se ilustra con el tríptico que organiza la novela: "los lobos", "la nieve", "los niños". Por allí se pasean el Diablo y el inspector Alicio Moro, que es quien deberá encontrar al asesino de "Melindro" Suances Expósito, un hospiciano dejando en el Desamparo (asilo) por su madre, Mirna, que muere en la Cárcel de Armenta. Los personajes que se acumulan en las páginas están atravesados por la nevada constante, por la mirada de los lobos que bajan a buscar comida, por el silbido de las bombas y por el hambre que impregna la cotidianidad de los "corredores del Desamparo" (2004: 231). Ese centro es "peor que el baúl" (2004: 294) donde muchos permanecen escondidos, porque en Ordial, como en casi toda la geografía de posguerra, los baúles, armarios y entretechos está llenos de hombres y niños ocultos.

"A fugitivas sombras doy brazos", escribía Quevedo cuatro siglos antes, y en la historia de Mateo Díez las sombras se enquistan junto a la nieve y lo abra(s/z)an todo, corrompen el último resquicio de inocencia. Que el asesino de Suances sea otro niño quiebra con toda esperanza; demuestra que, aunque alguno sea "rescatado de un más allá" (353), en ese lugar, seguramente, le habrán robado el alma.

Todos estos textos se completan, en cuanto a enfoques, narradores, estilos, con la escritura recopilada de quienes, ya adultos, recuerdan sus vivencias. Uno de los primeros textos que unifica los relatos a modo de mosaico de experiencias es *Los niños de la guerra*[5] (1983) de Josefina Aldecoa (1926-2011).

[5] Son varios los relatos que utilizan el par "niño-guerra" en sus títulos. Anterior al libro de Aldecoa se encuentran la autobiografía de Luis Garrido, *Los niños que perdimos la guerra* (1970), y *Los niños de la guerra* (1977), de la catalana Teresa Pàmies. Posterior a la edición de

La autora reúne a diez escritores que vivieron la contienda: Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaite, Rafael Sánchez Ferlosio, Rafael Azcona, Juan Benet, Juan García Hortelano, Medardo Fraile, José Manuel Caballero Bonald, Ana María Matute e Ignacio Aldecoa. En las historias queda patente la conjunción de niñez y muerte, niñez y pérdida, la reducción de la libertad y la sublimación de la inocencia en un crecimiento abrupto, pero también la normalización de situaciones excepcionales que se traslucen en la visión del juego de los menores. Escenarios que para los adultos son temibles, en los ojos de los niños se experimentan como una posibilidad de aventura. También Juana Salabert (1962), con otra perspectiva generacional, con otros datos y con un carácter no solo memorialístico sino también de "indignación" (2009: 11); es decir, con una clara intención de justicia, publica *Hijas de la ira* (2009). Para hacerlo sigue el formato que Aldecoa proponía veinte años antes, pero esta vez dedicado a diez testimonios de quienes fueron "niñas de la guerra" y cuentan su infancia. En la selección se encuentran las conocidas Ana María Matute, Josefina Aldecoa, Julia Gutiérrez Caba y otras no tan populares en el mundo de las letras pero cuyas palabras descubren poesía, tragedia y memoria, a veces incluso con humor: Ángeles Losada, Margarita La Villa, Victòria Pujolar, María Jesús Posada, Susana del Castillo, Juana Ginzo y Teresa Azcárate.

Incluso, es acuciante no obviar al personaje de la niña Celia Galvés, que nace en 1928 de la pluma de Elena Fortún (1886-1952) y que luego de varias entregas del ciclo debe enfrentarse también al hambre, a los fusilamientos y a la soledad. Celia, con sus quince años, huérfana de madre, debe sostener a sus dos hermanas pequeñas y convivir entre dos bandos, representados por el padre republicano y un primo de la Falange. Aunque el borrador de *Celia en la revolución* estaba preparado en 1948, no vio la luz hasta 1983. Sin embargo, el libro se publicó con una escueta tirada y permaneció prácticamente inédito hasta 2016, cuando lo reeditó la editorial Renacimiento. Encontraremos en sus páginas a una Celia que se transforma física y

---

Aldecoa, *Los niños de la guerra ya somos viejos* (1994) de Antonio Jiménez Blanco. En 2005 se publicó un coleccionable de la biblioteca *El Mundo* que prometía un repaso de la guerra mes por mes. El número 20, correspondiente a diciembre de 1937, se titula *Los niños de la guerra*. Para el contexto de la Segunda Guerra Mundial, véase *Los niños de la guerra* (Yury y Sonya Winterberg 2011).

emocionalmente; también para ella la guerra apura el fin de la inocencia. En marzo de 1938 se hace evidente la mutación:

> ¡Qué flaca me estoy quedando! Miro mis brazos descarnados y mis manos que se transparentan al sol...
> —Pero chica, ¡qué miedosa te has vuelto! —me dice Lydia, riendo—. ¿Tanto miedo tienes a la muerte?
> —No, a la muerte, no, ¿sabes? Es a quedarme sin brazos o sin piernas..., o a perder los ojos, o a un boquete en la cara, o... (Fortún 2016: 232).

Otros autores destacan en la incorporación de niños trágicos, aunque sus vivencias no hayan sido la de ser testigos directos de la guerra. Tal es el caso de Alfons Cervera (1947). En su escritura se evidencia el cambio respecto a la generación anterior; sus novelas, abarrotadas de personajes marcados por la contienda, desprenden una relación vicaria con la violencia y se impregnan de una poética dolorosa y a la vez combativa. Los niños aparecen entrelazados en la polifonía que conforma la memoria colectiva a través de las cinco novelas de *Las voces fugitivas* (2013): *El color del crepúsculo* (1995), *Maquis* (1997), *La noche inmóvil* (1999), *La sombra del cielo* (2003) y *Aquel invierno* (2005). Cervera bosqueja una constelación de personajes que recomponen los fragmentos de Los Yesares, espacio imaginario que nos remite a Gestalgar, en la serranía valenciana, pero que refleja a España en su conjunto. Los de Cervera son niños que presencian la muerte, que miran de frente a la violencia y que luego de eso nunca pueden sobreponerse del miedo, como nos relata el comienzo de *Maquis*:

> Yo sé mucho del miedo [...]. Yo nací cuando la guerra y a los cinco años, mientras jugaba al lado de la acequia del Rajolar, se llevaron los guardias a mi padre, lo molieron a palos y a los pocos días se fue para siempre al Cerro de los Curas, con la cuadrilla de maquis que mandaba Ojos Azules. Ahora estamos en mil novecientos ochenta y dos y después de tanto tiempo es como si aún fuéramos los mismos de entonces, como si fuera imposible olvidar que tenemos la espalda doblada a golpe de palos o a golpe de silencio (2013: 155).

Son niños que pierden a sus familiares pero también a sus maestros, a sus amigos, y que en muchas ocasiones ellos mismos son flagelados: "han

matado al maestro y al crío de Guadalupe le han quemado los dedos y las uñas los civiles" (2013: 246). También hay niños que desaparecen junto a sus madres, niñas de luto permanente que, cuando crecen, son mujeres a las que solo les queda esa infancia negra: "la gente que seguimos viviendo en Los Yesares solo tenemos infancia y un televisor a color" (2013: 123). Todo lo que debe ser contado está en ese pasado que se cubrió de muerte azul (2013: 287); el autor revuelve en su infancia para trenzar las voces familiares con sus propios recuerdos, para recrear a los que les borraron el nombre y que constituyen la *otra* memoria, "la memoria maltrecha de los vencidos" (2013: 276).

## *Genealogías heridas*

Los huérfanos y los bastardos han poblado por siglos las páginas y las representaciones de la cultura hispánica. Sin embargo, luego de la guerra y la dictadura, la mayoría de las producciones que se hacen sobre huérfanos, aunque no se han desentendido de la tradición literaria española, han sido atravesadas y resignificadas a partir de un sentido político de la orfandad. A la tragedia que conlleva toda muerte, a la separación ya de por sí traumática de padres e hijos se anexa la vinculación de un Estado que se representa a ojos de los narradores como demoníaco. Hoy las representaciones sitúan los asilos del Auxilio Social, los orfanatos e incluso algunas escuelas de internamiento como lugares aislados, estancados en desiertos, en bosques, en la cima de las montañas o en espacios imaginarios y fantasmagóricos como veíamos en *Fantasmas de invierno*.

Los asilos se constituyeron, bajo esta apariencia, como lugares de sacrificio donde la ofrenda a los dioses de la Patria y la Iglesia eran los mismos niños. Otros fueron destinados al servicio de los vencedores, marginados como hijos de una derrota que no protagonizaron. Pero muchos de estos niños también murieron de manera trágica: por las bombas, fusilados junto a sus padres, en las cárceles a causa de las epidemias, en los orfanatos a causa del hambre y las torturas. Algunos sobrevivieron pero lo hicieron convirtiéndose al régimen, negando su ascendencia y siendo portadores de una educación deformada, una ideología monstruo que los llevó a apoyar a quienes asesinaron a sus padres. Otros tantos vivieron sin conocer su verdadera identidad, y

siguieron "perdidos" en familias ajenas, dando descendencia a linajes que no eran los propios. Pocos pudieron reconstruir la tragedia, pensarse a partir de lo sucedido y hacer obras a partir de la "catástrofe".

Entre las producciones más importantes sobre el destino de los huérfanos luego de la guerra se encuentra el cómic de Carlos Giménez (1941) *Paracuellos*[6]. Publicado inicialmente durante la transición española y continuado en diferentes fases, contiene unas 600 páginas donde malviven huérfanos del Auxilio Social. Esta historieta ilustra la vida en varios centros donde pasó su infancia Carlos Giménez; en sus viñetas se denuncia la humillación, las torturas, el hambre, la imposición militar y religiosa. En sus páginas queda al desnudo el concepto de herencia del franquismo, la segregación de los niños para que no crecieran en ambientes republicanos y la reeducación para que se *transformaran* en defensores de la España "Una, Grande y Libre" del Caudillo. Todas las viñetas están en blanco y negro y recuerdan la carencia de los hogares (ausencia de padres, de afecto, de comida y de posibilidades). Los prologuistas de *Paracuellos* coinciden en imágenes que evocan la devastación y la imposibilidad de olvidar: "el infierno de la memoria" (Jesús Cuadrado), "la huella infinita" (José María Beà i Font).

La mayoría de las entregas se abren y se cierran con viñetas que muestran una visión externa de los hogares. En este enfoque el primer plano lo ocupan los muros o las rejas del centro y, a veces, el nombre que identifica el lugar: "Hogar García Morato", "Paracuellos de Jarama", "Hogar General Mola", "Hogar Bibona, c/ Dña. Carlota. Puente Vallecas". En los muros que dividen el adentro (prisión) del afuera, también suele dibujarse el logo del Auxilio Social, en el que me he detenido páginas antes. El símbolo de los asilos marca, abre una escisión en la memoria de los niños. Giménez la

---

[6] La primera entrega de *Paracuellos* vio la luz junto a la revista *Muchas gracias*, pero debido a la censura muchas de las historietas fueron modificadas. En la edición que realizó Ediciones de la Torre en 1979 se publicó por primera vez la versión sin recortes. La serie tiene dos etapas. La primera (finales de los setenta-comienzo de los ochenta) consta de 28 episodios y un total de 90 páginas que se recogen en dos álbumes: *Paracuellos* y *Paracuellos 2*. La segunda etapa comienza en 1997 y finaliza en 2003, consta de 26 episodios que suman 192 páginas distribuidas en cuatro álbumes: *Paracuellos 3*, *4*, *5* y *6*, respectivamente. Para un acercamiento a la historieta como instrumento de abordaje del pasado traumático en España y Argentina véase Bórquez (2013).

reproduce décadas después con insistencia. En ese logo pervive, como huella indefectible, la política de segregación del régimen.

En la historieta el punto de vista exterior de los hogares no tiene personajes. Solo el ojo que ve y dibuja. Un sujeto tácito que recuerda su soledad y que vincula los orfanatos a la idea de exclusión. Hasta allí no suelen llegar visitas, ni se pasea la gente cerca de sus muros. Son sitios aislados, herméticos, donde apenas llegan y salen algunas cartas, previo chequeo de los censores. Allí solo llegan los niños quebrados por la guerra y los empleados del régimen. Víctimas y victimarios. Mano que disciplina y demonio que paga su condena. Las escasas visitas del exterior siempre son para otros niños, pocas veces para los protagonistas. El afuera se constituye, así, como lugar imposible, como lo irrepresentable que para ser contado exige acudir a la imaginación. Los protagonistas conjeturan y planifican lo que harán cuando salgan. Pero ese día no llega en el cómic, aunque luego, en la biografía de muchos de ellos sí haya llegado. Pablito Giménez, el niño que podemos identificar con el autor, sueña con comprarse la colección de *El cachorro* (Juan García Iranzo) y con ser dibujante. El Giménez real lo logra pero en no permitir que su personaje crezca, dejarlo encerrado después de 600 páginas, que es lo que tiene la colección completa, también deja reflejo de aquello que se quedó, para siempre, encerrado tras esos muros.

Giménez asimila la representación de los espacios dentro de los centros del Auxilio Social con una estética concentracionaria: los dormitorios, las duchas, el comedor, el patio, todo remite a la idea de campo. Las camas están alineadas, no se ve el final, son infinitas, como infinito el número de niños "perdidos" en los centros. El disciplinamiento sobre el cuerpo es otro de los indicios que configuran el Auxilio Social como campo de concentración. El control se da por medio de la tortura física, el hambre, las prohibiciones, y por la obligación de reproducir "físicamente" acciones fascistas y penitencias católicas: los niños rezan de rodillas, repiten sistemáticamente las plegarias y cantos que condenaron a sus padres, hacen el saludo fascista y son obligados a pegar a sus compañeros.

Dentro del Auxilio Social, como en el *lager*, hay alumnos "preferidos", encargados de que el resto cumpla las órdenes cuando no están los celadores. En el argot de los niños son los "jamaos". Ellos toman para sí la misión de ser represores: "Tú en esto no te metas pichi, yo soy el jefe falange" (Giménez

2012: 137), le dice el niño celador a uno de los amigos de Pablito cuando este intenta defender de las torturas a uno de los pequeños. El tebeo de Giménez recurre a una estética contaminada por la presencia de lo militar y lo religioso. Los niños marchan, forman filas, mantienen distancias, reprimen el sexo. Los celadores visten como soldados, las celadoras como monjas. De este modo, se ilustra una denuncia explícita sobre los centros del Auxilio Social como lugar de entrenamiento de niños "mitad monjes-mitad soldados"[7].

Si el aspecto de los hogares es el de los campos de concentración, el de los niños también se asemeja mucho al de los prisioneros: el cabello muy corto o rapado, las orejas grandes, los ojos hundidos. Son cuerpos extremadamente flacos, que lindan con lo cadavérico. En muchas de las entregas se los ve en fila. En otras acostados en el suelo del patio, en pleno verano, deshidratados, hambrientos y serializados. Apenas separados entre sí, hacinados y condenados al anonimato. En las viñetas donde hay muchos niños todos se vuelven iguales, no hay manera de identificarlos, solo se los puede contar.

Quizás el logro más importante de *Paracuellos* es que frente a esa estética concentracionaria, así como frente a la intención del régimen de borrar selectivamente e imprimir una nueva ideología en la generación de hijos de los republicanos, Carlitos (el niño protagonista pero también el historietista) abre puntos de fuga, salidas que le ayudan a avanzar hacia la creación de una conciencia social e histórica, que le permiten establecer una memoria común de los sucesos. Estas salidas se producen por medio de la amistad y por medio del arte. En las viñetas vemos cómo los niños utilizan su ingenio para abstraerse de las condiciones de los hogares: escriben sus propios cuentos, cosen

[7] Esta expresión, utilizada literalmente en la voz de los celadores que dibuja Carlos Giménez, es una fórmula extendida por el régimen a partir de un discurso de José Antonio Primo de Rivera, pronunciado en el Parlamento el 6 de noviembre de 1934: "Es cierto; no hay más que dos maneras de vivir: la manera religiosa y la manera militar —o, si queréis, una sola, porque no hay religión que no sea militancia ni milicia que no esté caldeada por un sentimiento religioso—; y es la hora ya de que comprendamos que con ese sentido religioso y militar de la vida tiene que restaurarse España" (Primo de Rivera 1974: 333). La determinación de un adiestramiento policefálico de la infancia no tardó en implantarse en los hogares. Uno de los testimonios recogidos por González de Tena lo explica del siguiente modo: "En los Hogares de Auxilio Social que yo conocí el destino que pretendían darnos a los niños internos era aquello de 'mitad monje, mitad soldado'" (2009a: 66).

sus títeres y diseñan sus tebeos. Ante la falta inventan espacios de creación y lo hacen juntos, fundan una resistencia y una memoria común.

En el prólogo a la edición de 1979 (Ediciones de la Torre), Manuel Quintana explica el Auxilio Social en términos de un sistema educativo-represivo que ha afectado a toda una generación.

> La educación impartida en los colegios a lo largo de los años cuarenta y cincuenta, hasta remontar la década de los 60, supone para todos y a la larga la mayor de las frustraciones. Se nos ha mantenido al margen de una formación política, cultural, sexual, etc..., acorde con los cambios, innovaciones y pequeñas revoluciones que el inevitable paso del tiempo lleva consigo. De esta forma el franquismo ha intentado formarnos a su imagen y semejanza. Y, en cierto modo, este sistema ha conseguido sus propósitos (Giménez 1979: 6).

Sin embargo, rescata un aspecto positivo, que es el efecto rebote que el franquismo ha producido en muchos jóvenes como Giménez, impulsados a producir obras que caricaturicen el régimen. De este modo, *Paracuellos* apela al lector no solo desde la emotividad que da el relato testimonial, sino también desde una postura crítica atravesada por un humor triste. Esto permite tomar distancia de los hechos y capacidad de reelaborarlos. Los niños se ríen del hambre, de los golpes y hasta de sus orfandades; lo hacen porque esa risa es lo único que les queda para enfrentarse al dolor. La crítica de este personaje se traslada también al álbum *Barrio*, que se publicó originalmente en 1977 en la revista *El Papus*. Aquí los lectores siguen las vivencias de Carlitos García García luego del Auxilio Social. Representa a uno de los tantos adolescentes que salen de los centros sin un trabajo y sin una formación, marcados por la violencia y el hambre de los asilos. Dibuja el después de la reclusión, donde el protagonista debe enfrentarse a la enfermedad de su madre, a la explotación laboral y a la discriminación.

Otro escenario de reinserción social pero con un desenlace más trágico es el que planea Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) en *Los mares del Sur* (1979). En esta entrega del ciclo Pepe Carvalho se pone en primer plano la violencia de un exhospiciano, Pedro Larios, que es quien agrede a la víctima, Stuart Pedrell. La crítica implícita es la (des)formación en la violencia que generan los centros. Aunque no se trata de la misma época ni el mismo asilo

en el que creció Carlitos García/Carlos Giménez, ya que Vázquez Montalbán retrata a un personaje que estuvo como interno a los siete y a los once años, a finales de los sesenta, en el reformatorio de Wad Ras de Barcelona[8], el accionar respecto a la violencia de los menores se repite. El detective Carvalho aprovecha el enclave para evocar el temor a los centros del régimen poniendo otro de los temidos ejemplos, el asilo Toribio Durán: "Pertenezco a otra generación. Yo fui de los que crecieron bajo la amenaza de ser internados en el asilo Durán" (2001: 169).

Volviendo a *Paracuellos*, esta obra también responde, por oposición, a los cómics franquistas destinados al adoctrinamiento de la infancia, que comenzaron su andadura no bien iniciaba la guerra y tuvieron su auge a partir del segundo año de la contienda. En 1937 aumentó la campaña propagandística, y se viró hacia una fuerte ideologización de la prensa, los carteles y también de las historietas. "Juan Manuel Hedilla, jefe nacional de Falange, decidió que solo se editase un único tebeo, que fue *Flecha* y apareció en enero de 1937, con mayor tirada y alcance. La edición de tebeos, totalmente monopolizada por Falange de la JONS y la Comunión Tradicionalista, se concentró en San Sebastián" (Martín 2011: 91). Con los recursos editoriales copados[9], los dibujantes de Franco forjaron un "arquetipo negativo del rojo, una imagen simbólica en la que se concentraban todos los males de la República: democracia, librepensamiento, ateísmo", difundieron el estereotipo e instruyeron a los niños a partir de una imagen monstruosa de los milicianos: "rasgos fisonómicos bestiales, a veces tuertos o con cicatrices, mal vestidos [...]. Los rojos aparecían sedientos de sangre, babeantes, dispuestos a robar y asesinar, armados con toda clase de instrumentos mortales" (Martín 2011: 93-94).

---

[8] Inaugurado en 1946 por Ramón Albó, en ese momento juez del Tribunal de Menores. A principios de los años setenta, época en la que Vázquez Montalbán fraguó *Los mares del Sur*, el centro tuvo denuncias por maltratos y fue cerrado. A partir de 1983 se convirtió en una cárcel de mujeres. Una noticia de *El País*, del 20 de julio de 1977, recoge las denuncias contra el Tribunal Tutelar de Menores en Barcelona. Disponible en <https://elpais.com/diario/1977/07/20/sociedad/238197603_850215.html> [fecha de consulta: 15/02/2018].

[9] En 1938 se sanciona la Ley de Prensa, por lo que las ediciones pasaron a estar reguladas por el Estado, esto afectó también a las editoriales privadas. Se establecía una "censura previa" a la difusión de las publicaciones impresas. Esta ley afectó también a las publicaciones infantiles. Por otro lado, "en diciembre de 1940 se promulgó el decreto por el que la infancia y la

La serie de Giménez propone, de este modo, antihéroes contra los héroes que dominaron la escena española por más de cuatro décadas. Los personajes no se enfrentan a monstruos imaginarios (monstruos milenarios, arañas gigantes, etc.) como en el caso de "Roberto Alcázar y Pedrín" (Juan Bautista Puerto), publicado entre 1940 y 1976, sino a los reales que le impone el régimen. Villanos de carne y hueso, reconocibles en la historia, con nombres y apellidos, y contra los cuales los niños no podrán hacer nada. Solo esperar a que pase el tiempo, el hambre y la violencia. Las caras y los cuerpos de los antihéroes de Giménez tampoco son rozagantes como los niños fascistas de *Flechas y Pelayos*, que caminan libres y a sus anchas por la España de los vencedores.

Del otro lado de los muros del asilo, desde el encierro, los personajes de Giménez siguen soñando con la libertad, con la comida y con el abrazo fraternal de esa familia que muchos perdieron para siempre. Giménez dibuja desde su derrota histórica y personal pero también desde su triunfo ético; su testimonio le da la clave de la resistencia, porque, en términos de Amar Sánchez, "contar, abandonar la idea de lo irrepresentable es, entonces, asumir una responsabilidad ética frente al futuro" (2010: 118). Su obra, enunciada desde las vivencias de las víctimas, configura una victoria concreta frente al olvido, pero más allá de eso, que ya es mucho, también es un destello del pasado que no ha dejado de estar en el horizonte, llamando a su revisión, a su confrontación[10]. Y ahora, ya en el siglo xxi (en el futuro), son las nuevas

juventud españolas pasaban a ser competencia de FET y de las JONS" (Martín 2011: 97). Para un estudio sobre la transformación del tebeo entre 1900 y 1951 véase Martín (2011), para las revistas infantiles falangistas durante la guerra véase Martín (2017), y para los cambios a partir de la segunda década del franquismo y los héroes que caracterizaron las publicaciones entre 1951 y 1970, véase Porcel (2011).

[10] *Paracuellos* no es la única serie que Carlos Giménez deja como testimonios de la guerra, los años de dictadura y sus consecuencias en la transición. Además de la ya mencionada *Barrio*, entre los años 2007 y 2009 el autor vuelve a las vivencias de la guerra con la serie *36-39. Malos tiempos*, y recupera testimonios de otros sobrevivientes. En 2011 se publicó la serie completa con el nombre *Todo 36-39. Malos tiempos*, con prólogo de Ramiro Pinilla. También ha retratado en sus dibujos el período de la transición en la trilogía *España Una, España Grande y España Libre*, que apareció en el semanario *El Papus* entre 1976 y 1977. En 2013 salió una edición conjunta de la trilogía, con prólogo de Felipe Hernández Cava y bajo el título *España una, grande y libre*.

generaciones de historietistas quienes han tomado para sí la responsabilidad ética. Ellos son quienes continúan con pequeños actos de resistencia[11].

Siguiendo las producciones de los niños del Auxilio Social, en 1957 Michel del Castillo (1933)[12] escribe *Tanguy. Historia de un niño de hoy,* una novela autobiográfica donde relata la soledad de un niño que tiene que sobrevivir a las duras experiencias de un contexto en guerra. Huye desde Valencia a Francia con su madre. Allí, luego de rocambolescos sucesos que incluyen 18 meses en un campo de concentración al sur del país, su madre lo abandona para cruzar la frontera y volver a España. La promesa de un reencuentro en Madrid nunca llega a cumplirse porque el niño es detenido, recluido en el

[11] Los "cómics de memoria histórica" que han logrado cierta resonancia en la última década han sido producidos mayormente por los hijos/nietos de la generación que vivió la contienda. Tal es el caso de *Un largo silencio* (1997) de Miguel Gallardo (1955), basada en los recuerdos de su padre. *No pasarán* (2002-2007) de Vittorio Giardino (1946), que aporta una mirada extranjera y se refiere a las brigadas internacionales también desde una memoria familiar. *Cuerda de presas* (2005) de José García (1975) y Fidel Martínez (1979), sobre las vivencias de las cárceles de mujeres. *Las serpientes ciegas* (2009), de Felipe H. Cava (1953), que lleva la confrontación de la Guerra Civil fuera de las fronteras españolas. *El arte de volar* (2009) y *El ala rota* (2016) de Altarriba (1952) y Kim, que acopian las experiencias del padre y la madre de Altarriba, respectivamente. *El hijo* (2009) de Mario Torrecillas (1971). *Primavera tricolor* (2006) de Carlos Santamaría (1963) y Pepe Farruco. *Nuestra Guerra Civil* (2006) de Norman Fernández y Pepe Gálvez; *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016) de Sento Llobell (1953), que cuentan la historia de Pablo Uriel a partir de documentación que guardaba su familia. *El faro* (2005) y *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca (1969). O *Jamás tendré 20 años* (2017) de Jaime Martín (1966). Las obras que he nombrado han sido la avanzada en el cómic sobre la guerra, aunque, con alivio, es posible observar que la necesidad memorialística muestra los brotes de su transferencia también en la generación más joven de ilustradores, los nacidos en los democráticos ochenta. Un ejemplo son los logrados trabajos *Frank. La increíble historia de una dictadura olvidada* (2017), de Ximo Abadía (1983); la trilogía *La Balada del Norte* (2017-2018) de Alfonso Zapico (1981) y las ilustraciones de los estudios de Paul Preston *Guerra civil española* (2016) y *La muerte de Guernica* (2017) de José Pablo García (1982). El constante goteo de obras producidas por las diferentes generaciones y la mirada renovada de la Academia con estudios monográficos y congresos, como el Congreso Internacional "Cómic y compromiso social" realizado en 2015 en la Universitat de València, evidencian la vigencia de la historieta para trasmitir eficaz y críticamente el pasado colectivo.

[12] Miguel Janicot del Castillo. Nació en Madrid el 3 de agosto de 1933. Su padre fue Michel Janicot, un rico terrateniente francés. Su madre una noble española comprometida con la República, Cándida Isabel del Castillo. Sobre Cándida del Castillo, véase Formica (1998).

Velódromo de Invierno y más tarde enviado a Mauthausen.

Muñoz Molina, que escribe el prólogo a la edición española de *Tanguy* (1999), recoge la experiencia trágica de Michel del Castillo en *Sefarad*: "Yo he conversado con alguien que a los seis años se moría de miedo abrazado a su madre en un sótano de Madrid mientras sonaban las sirenas de alarma, los motores de los aviones y los estampidos de las bombas, y que a los diez años estaba internado en un barracón de Mauthausen" (2002: 169). Una vez acabada la Segunda Guerra Mundial, Tanguy/Michel es repatriado e internado en el centro Toribio Durán de Barcelona, donde también pasó algún tiempo Carlos Giménez. La estancia en este sitio representa una experiencia dramática por la crueldad del sistema y la doble moral de quienes lo representaban.

> Si por casualidad un extraño venía a visitar el Centro, había que fingir entusiasmo, reír, correr con rapidez, dejarle 'boquiabierto'. Tanguy detestaba aquella duplicidad. Miraba cómo sus compañeros, extenuados por la fatiga y el hambre, se esforzaban en gritar y reír. [...] Tanguy aprendió en el Centro el difícil arte de odiar (Del Castillo 1999: 190).

El joven Tanguy huye hacia Madrid y finalmente termina en Úbeda, en otra institución que, pese a seguir el modelo del Auxilio Social, es donde por primera vez encuentra el apoyo de un adulto en la figura del Padre Pardo.

*Tanguy. Historia de un niño de hoy* está relatada en tercera persona; la identidad del personaje, coincidiendo con la del autor, se moldea a partir de las lecturas y la escritura. Es lo único que se mantiene a través del exilio, de los campos de concentración y de los orfanatos: la literatura como modo de paliar la muerte y las ausencias. "El recuerdo de los primeros contactos con los libros aparece con nitidez en la conciencia del escritor. Todas las lecturas contribuyen desde su infancia a conformar la trama de su vida" (Pueyo 2011: 52). Lo incierto, la identidad precaria (precaria porque se ha construido desde la carencia de filiación, de lengua, de casa, de patria) se cuela entre la necesidad de testimoniar y la imposibilidad de hacerlo desde la primera persona. "No hubiera podido [...] aunque hubiera tenido la intención, novelar una autobiografía de la que estaba totalmente desprovisto. Dudaba de quién era y si *Yo* existía verdaderamente. En cuanto al segundo término que forma la palabra autobiografía, es decir, la vida, la mía era todavía más incierta"

(1999: 20). La única verdad que es asequible es la que le ofrece la literatura. Todo es ausencia, caos, todo menos la ficción: "la literatura, constituye [...] mi única biografía y mi única verdad" (1999: 32). El término que él mismo ha utilizado y que es retomado por la crítica que aborda su obra es "*biografiar* la novela". Esta será su manera de construir la identidad rota, llevarla al extremo y superar incluso lo testimonial. Pero su narrativa, y esto es algo que también se observa en las obras de los hijos de desaparecidos en Argentina, es una narrativa *desde el agujero*, un agujero que no se origina en la experiencia del *campo* sino en el abandono de la madre, en el "crimen de los padres"[13]: "todos mis futuros libros saldrían de [...] ese *agujero negro*, el instante en que un niño de nueve años comprendió que, en lo sucesivo, estaría completamente solo, abandonado al horror por la mujer que él quería por encima de todo" (1999: 32). Consecuente con ese saber desde el cual enuncia, Del Castillo no rechaza el sitio incómodo de la víctima sino que lo literaturiza, no intenta superar la "catástrofe" sino que "la habita convirtiéndola en el punto sobre el que ancla su identidad" (Gatti 2011: 185).

Otra de las referencias obligadas en cuanto a la memoria sobre los internados es la de Carlos Castilla del Pino (1922-2009) y su primer volumen de memorias, *Pretérito Imperfecto. Autobiografía* (1997), que va de 1922 a 1949. El segundo volumen, *Casa del olivo. Autobiografía* (2004), abarca de 1949 a 2003. La crónica desplegada en *Pretérito Imperfecto* comienza con su infancia en San Roque (Cádiz), luego retrata con detalle su paso por el colegio de los salesianos de Ronda, donde estaba interno. Si bien su reclusión fue anterior a la Guerra Civil, el dispositivo de control ejercido sobre los niños anticipa la ferocidad con que los centros educativos marcarán a varias generaciones de españoles. Su texto insufla al lector una sensación similar a la que trasmite el filme del austriaco Haneke, *La cinta blanca* (2009), cuando recrea ese tétrico pueblo del norte de Alemania antes de Primera Guerra Mundial. El horror de la Guerra Civil española y de la dictadura franquista está ya contenido y a punto de ebullición en la escuela salesiana a la que es enviado Castilla del Pino. El psiquiatra relata mecanismos que se repetirían luego en la mayoría de los hospicios y asilos del régimen. Describe castigos físicos y psicológicos,

[13] En 1993 publica *El crimen de los padres*, donde sigue indagando en la relación con su madre desde un registro autobiográfico.

algunos de ellos extremos, como los que infringía Don Evaristo, que "colocaba sus manazas sobre los hombros del alumno, lo hacía permanecer en el suelo de rodillas, o como fuera, y se reanudaba la serie de puñetazos en el rostro y en la cabeza" (2003: 113). También rememora humillaciones y vejaciones sexuales a sus compañeros: "veíamos cómo el curilla o cura le acariciaba el mentón, el cabello, le dedicaba miradas de auténtica ternura, le susurraba [...]. Por la noche [...] el superior se iba a la cama del preferido y [...] comenzaba un jugueteo de manos bajo las mantas" (2003: 115). Y, por supuesto, la omnipresente hegemonía religiosa que obligaba al narrador a rezos, confesiones y ritos: "comencé a comulgar a diario" (2003: 113). Por otro lado, el conjunto de acciones represivas iba acompañado de una extendida censura en todos los aspectos de la enseñanza, que llegaba incluso a la edición de un "*Don Quijote* resumido y censurado" (2003: 122); es decir, la represión dejaba una profunda huella también en el plano intelectual.

Estas memorias recuperan también los cambios en la educación que derivaron de los programas de la República, y el duro corte en la vida cotidiana que supuso el estallido de la guerra, momento en que tanto su vida como la de su familia fue transformada. Una de las imágenes que asombra por la naturalidad con que es relatada es la actitud de un Carlos niño ante la noticia del fusilamiento de dos de sus tíos y su primo. El narrador se lanza a la calle para ver los cadáveres de su familia sin entender el peligro; junto a la mortandad se encuentra a un moro disparando a un hombre.

> Salvo los momentos en que lloré al ver a mi tío Pepe minutos antes de morir, todo ese día y el siguiente fueron un formidable espectáculo y una sucesión de actos de afirmación de mí mismo. [...] Era un héroe para los demás y los demás lo decían [...]. Pero no tuve conciencia de ese riesgo en ningún momento y, por lo tanto, no tuve que vencer un miedo que no sentí (2003: 192).

La narración del fluir de la memoria de Castilla del Pino continúa en *Casa del olivo. Autobiografía (1949-2003)*, donde ya ha abandonado la infancia y debe enfrentarse laboral e intelectualmente al ambiente médico y a las teorías psiquiátricas de la época. Esta segunda parte funciona como un eficaz retrato del día a día en dictadura, también como muestra de la malversación de la ciencia y de la desprotección que tuvieron los científicos que quisieron

desarrollar sus investigaciones durante el franquismo, bajo la sombra del omnipotente Vallejo-Nágera. Otra de las miradas que desde la ficción denuncia el atraso científico en el que se sumió España e incluso el tratamiento eugenésico de los sujetos con los que se experimentó es de Luis Martín-Santos (1924-1964), con su ya canónica novela *Tiempo de silencio* (1962).

### *Huérfanos fantasmas, huérfanos monstruos*

Las nuevas generaciones, "los nietos" de la España masacrada, también buscan formas de representar la herencia de orfandad y construir una genealogía individual y colectiva. Algunos lo hacen de manera consciente, intentando producir una memoria de los vencidos, otros tangencialmente. Sin embargo, en unos y otros está latente el problema de la filiación borrada. El misterio de una procedencia que no deja de ser dudosa reaparece en varias formas; así, muchos huérfanos suelen ser representados como niños fantasmas o monstruos, niños enfermos o con minusvalías físicas y psíquicas. Un ejemplo de esto son los textos teatrales de Laila Ripoll (1964). En todos los libretos de la *Trilogía de la memoria* hay personajes que muestran una alteración genética, pero el texto más significativo para el robo de niños es *Los niños perdidos*[14], que abordaré en profundidad en el próximo capítulo. Para escribir esta obra, Ripoll realiza su trabajo de documentación a partir de *Los niños perdidos del franquismo* (estudio al que debe el título) y de *Paracuellos.* La influencia de Carlos Giménez, menos conocida que la de los principales testigos del documental de Armengou, Belis y Vinyes, ha sido fundamental para reponer el contexto del Auxilio Social en las narrativas del siglo xxi.

*Los niños perdidos* lleva a las tablas un ejemplo de la transformación que la educación ejerció en los menores, y lo trasmite a un público diferente que el que tuvo durante la transición Giménez. La mayoría de los personajes de Ripoll están muertos, son fantasmas, incluso pueden asemejarse, por sus movimientos en el escenario, a zombis. Todos excepto uno, un niño adulto, un deficiente mental detenido en el tiempo. Todos, muertos y vivos,

[14] Completan la *Trilogía de la memoria* las obras *Atra Bilis* (2001) y *Santa Perpetua* (2010). Las tres fueron llevadas a escena por la compañía *Micomicón*.

siguen reproduciendo las enseñanzas de la iglesia y de los autodenominados "nacionales". Con esta puesta en escena ilustra la perversión de la infancia, primero por medio de la irrupción de la guerra y, segundo, una vez perdida la guerra, por ser tragados por una ideología que para poder desarrollarse tuvo que fagocitar todo lo que estaba a su alcance, convertir a niños y adultos en organismos de obediencia, en autómatas, en "muertos vivientes" (Guzmán 2012) y vivientes muertos, en presencias inquietantes que, a pesar de estar perdidas, siguen volviendo para trasmitir su terror[15]. De este modo, el teatro de Laila Ripoll interpreta

> la imagen de una España siniestra y oscura, heredera de la que mostraron acremente Goya, Valle-Inclán, Antonio Machado —a quien se rinde expreso homenaje en *Santa Perpetua*— o Lorca. Esa España intolerante, brutal, fanática y fratricida. Esa España obcecada y recalcitrante que ha lastrado la convivencia y la concordia, que ha obstaculizado el progreso. Que ha expulsado, reprimido y asesinado (Pérez-Rasilla 2013: 13).

En esta línea también se mueve Guillermo del Toro (1964) con sus películas; los huérfanos y huérfanas que elige como protagonistas o bien son fantasmas, o bien tienen la facultad de relacionarse con el más allá. *El espinazo del diablo* (2001)[16], que también basó su guion en muchos pasajes de *Paracuellos*, contó con la especial colaboración de Carlos Giménez. El historietista realizó el *storyboard*, y asesoró en la ambientación y la escenografía. La acción se centra en un orfanato republicano, situado en el desierto, hacia el final de la Guerra Civil. En la primera secuencia del filme aparecen las escenas de un niño muerto en un estanque, una bomba cayendo en medio del patio del colegio, de la que se dice que "está viva" y que se la asocia a la aparición del fantasma, y frascos con neonatos flotando. La llegada de Carlos,

---

[15] Ripoll insiste en personajes "regresados" en obras como *Atra Bilis* (2001), *La frontera* (2003), *Que nos quiten lo bailao* (2004), *El Convoy de los 927* (2008) y *Santa Perpetua* (2010). Para un análisis de estas obras en relación con el concepto de "muertos vivientes" véase Guzmán (2012).

[16] David Muñoz, guionista de *El espinazo del diablo*, influenciado por la obra de Giménez, realiza en 2007 el cómic *Le manoir des murmures*. Otra vez estamos ante niños huérfanos, ahora representados desde lo monstruoso, lo anormal, lo extraordinario que confluye con los

el nuevo huérfano que se llama igual que el personaje de *Paracuellos* y que Giménez, abre el relato lineal de la historia. Carlos comienza a ver al fantasma de Santi, un niño que *desapareció* semanas antes de su llegada. Las apariciones tienen la finalidad de develar la verdad, buscar justicia y advertirles a sus amigos que "muchos de ellos van a morir". Del espectro se desprende un hilo de sangre que flota en el aire, un residuo de la herida que permanece en el ambiente, como presagio de una masacre que estaba a punto de acontecer. En la herida sin cerrar de la que sigue fluyendo sangre se lee el trauma, la necesidad de la sociedad española de volver sobre aquello que la transición omitió, la búsqueda de los cuerpos y el duelo. El fantasma también se manifiesta como el sonido de una respiración entrecortada, como sombra, como huellas mojadas. Como algo que se perpetúa e invade el mundo de los vivos en busca de justicia.

La película propone también una lectura transatlántica. Por un lado, tiene la marca de Guillermo del Toro, con su mirada externa al caso español y atravesada por la historia y la literatura mexicana (Enjuto 2009). Por otro lado, está presente la analogía con la dictadura argentina. La voz en *off* de Federico Luppi como el Dr. Casares, el profesor de ciencia, abre la película con un interrogante: "¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, algo muerto que parece estar vivo aún, un sentimiento en el tiempo, como una foto borrosa entre lo real y lo irreal, entre el presente de la voz narrativa y el pasado que simboliza un fantasma". El filme cierra con la misma frase, pero con un Dr. Casares ya muerto que afirma "un fantasma, eso soy yo". Casares muere defendiendo a los niños, con el fusil en la mano y escuchando tango. Imposible no hacer la doble lectura con los sucesos argentinos. El grupo de niños protagonistas finalmente se salva por el esfuerzo colectivo y por la ayuda de ultratumba.

Otro filme de Guillermo del Toro que es protagonizado por una huérfana es *El laberinto del fauno* (2006). Comienza con una niña desangrándose, agonizando. De igual manera que con el fantasma de Santi, se escucha su respiración entrecortada. Inmediatamente la sangre vuelve a su cuerpo, revive, y el tiempo de la narración salta al pasado. El *flashback* perturba, no solo

---

temas históricos. Muñoz esboza la historia de Sarah, una niña que despierta en un parque de Praga y descubre que su familia ha muerto por un extraño virus extendido por los nazis.

el orden cronológico de la historia, también al espectador. Bajo un nuevo pliegue temporal Ofelia llega a la casa de campo de quien será su padrastro, un capitán franquista. En este caso el elemento que extraña el relato ya no es un fantasma sino personajes mitológicos: el Fauno, las hadas, la mandrágora-bebé, el Hombre Pálido con ojos en las manos y aspecto de campo de concentración (Enjuto 2009). No obstante, el dejo fantasmagórico sigue actuando. Primero en Ofelia y su final anunciado de niña muerta. Luego en la remisión que se hace por medio de la escenografía. Parte de esta película fue filmada en Belchite, el "pueblo fantasma", el territorio maldito que Franco decidió no reconstruir para que se constituyera como símbolo de su victoria y que hoy se ha convertido en lugar de peregrinaje de quienes se sienten atraídos por lo "paranormal". Del Toro elige estas ruinas para que la huérfana encuentre su reino y se convierta en princesa. Construye una historia alternativa allí donde todo fue asolado y elige un final utópico donde la huérfana se reúne con sus padres, que gobiernan ese reino de connotaciones republicanas. Esta película, además, propone una inversión en las expropiaciones de niños. Cuando el Capitán Vidal muere a manos de los maquis, tiene en sus brazos a su hijo, hermano de Ofelia, y sus últimas palabras son para pedir que le digan al bebé quién fue su padre, pero Mercedes, la infiltrada ama de llaves en el caserío del Capitán, sentencia: "no sabrá ni tu nombre". La respuesta fílmica de Guillermo del Toro a las expropiaciones del franquismo se reduce a una acción por parte de los maquis de igual vaciamiento ideológico que la efectuada por los vencedores, la reeducación del niño para que, en este caso, ignore su filiación y apoye los ideales de la República.

Es sabido que una de las películas españolas con más éxito de público en la primera década del siglo xxi ha sido *El orfanato* (2007), de Juan Antonio García Bayona (1975). En ella se repite, como en los anteriores ejemplos, la dupla huérfanos-fantasmas. Aunque aquí es huera la referencia al contexto político, no dejan de ser significativos los recursos que se ponen en juego: quien ve a los fantasmas es Simón, un niño adoptado que tiene VIH (el motivo de la sangre infestada: la sangre corrupta por la herencia se cuela aquí como temática). Laura, la madre adoptiva, decide fundar una escuela para niños con síndrome de Down (otro simbolismo que retoma la idea de niños inacabados). El centro tendrá sede en el orfanato donde ella creció, por lo que también la madre es huérfana. Aparece la secuencia de la búsqueda en

un juego macabro donde hay que seguir pistas, y que acaba con el encuentro del cuerpo *desaparecido*. La resolución es similar a la de *El laberinto del fauno*, la familia finalmente se reúne después de la muerte: Ofelia con sus padres; Simón y Laura con el resto de los huérfanos.

Tres son los filmes mencionados y en los tres son los niños huérfanos quienes pueden ver y relacionarse con lo sobrenatural. En los tres el mundo subterráneo tiene un lugar protagónico: los fantasmas, los cuerpos sin vida y el más allá están debajo de la tierra o en los sótanos. La conciencia de que pisamos sobre un territorio lleno de muertos sin identificar sigue operando. Sintetizando: las películas de Guillermo del Toro, como también lo hace la dramaturgia de Laila Ripoll, asocian el hecho fantasmal con el histórico. En *Los niños perdidos* el mensaje es mucho más directo, se refuerza el motivo ideológico y la intención de construir una memoria sobre los hechos, algo que en las películas de Guillermo del Toro es por lo menos discutible. En el caso de *El orfanato*, en cambio, los huérfanos *aparecidos* no revelan en la trama un acontecimiento histórico sino un hecho fantasmal más de la cultura popular; el trauma permanece pero se representa como espectros vaciados de su función política. Sin embargo, hay que destacar que en ninguna de estas obras lo sobrenatural es lo peligroso; los fantasmas son personajes que producen empatía. Porque la violencia represiva en la que se sumió la España de posguerra no era fantasmagórica, ni estaba poblada de espectros, era ejercida por vecinos, por funcionarios y por las fuerzas del orden. En las calles, en las casas, en las cárceles. El terror del pasado, el terror real, pervive y comienza a ser representado como sombras que vuelven no para buscar venganza sino para encontrar justicia.

En relación con los huérfanos también aparece el motivo de lo "monstruoso", lo que va en contra del orden regular de la naturaleza, *lo otro*, lo que causa espanto por ser *lo diferente* y que, por lo tanto, se carga de connotaciones negativas. En la imagen de los *huérfanos-monstruos* distingo dos vertientes relacionadas. Primero la de la naturaleza ligada a una herencia genética anómala o incompleta. En las obras que recupero son percibidos como monstruos los niños con malformaciones físicas, los enfermos mentales, en la retahíla de engendros también entran los restos humanos: los abortos y los fetos. Desde el inicio de *El espinazo del diablo*, para ejemplificar, inquietan los frascos con bebés muertos que flotan en agua de limbo, una mezcla a la

que se le atribuyen propiedades curativas y que el doctor Casares (el hombre de ciencia) bebe para superar la impotencia sexual. En la imagen de beber de lo muerto, de lo deforme, para recuperar el vigor, hay un vampirismo invertido. La deformación que padecen los fetos en la espina dorsal, dice la película, "le ocurre a los niños que nunca deberían haber nacido, los niños de nadie". Estos embriones que no llegaron a ser, los elididos, son incorporados en la vida del orfanato como hermanos inacabados del resto de los huérfanos. En *El laberinto del fauno*, empero, aparece la figuración de una naturaleza pasmosa a través de la mandrágora, que para que surta su corolario mágico hay que remojar en leche y alimentar diariamente con dos gotas de sangre. La raíz toma la forma de un bebé monstruoso, vampiro, hasta que es arrojada al fuego y muere, gritando por su vida. Como efecto secundario la madre de Ofelia se desangra y el bebé nace prematuro, inconcluso, aunque finalmente logra ser salvado (es el niño que apropiarán los maquis: un bebé nacido de la muerte que deberá ser educado en los valores de la República).

Pero también son monstruos (en tanto van contra el orden regular de lo establecido como "naturaleza") los que han heredado una ideología anómala. La creencia propagada de la trasmisión del gen rojo, la segregación de los niños para "curarlos" y redimirlos de los pecados de sus padres, así como la reeducación vehiculada por la violencia, han propiciado la construcción de organismos vaciados, alterados, trasplantados. Aquí también opera la noción de niños "mitad monjes-mitad soldados", repetida sistemáticamente en testimonios, ficciones y estudios históricos relacionados con el Auxilio Social. Niños bífidos, policefálicos, que acabaron trabajando con —y en algunos casos defendiendo— el mismo régimen que asesinó a sus padres. De ahí que la misión de los centros como transformadores de los cuerpos infantiles en autómatas al servicio de Dios y la Patria haya impregnado el imaginario y posibilitado figuraciones en donde los niños son máquinas de matar, de robar, de delinquir. Un ejemplo lo aporta la monja encarcelada de *Los días iguales de cuando fuimos malas* (2017) de Inma López (1978), quien luego de la reeducación religiosa olvida a la niña que fue, Mercediñas, y se convierte en Sor Mercedes, con ello pasa de ser víctima a perpetradora. De ser expropiada a robar niños y esterilizar madres. El proceso de transformación es evidente cuando se evoca a la madre fusilada: "Cuando era joven, Mercedes aprendió a pensar que había sido bueno que la salvasen de su madre, pero como, a

pesar de todo, también le enseñaron a honrar a los padres, empezó a llevarle flores a la cuneta" (2017: 85).

En una línea similar aunque menos sutil se mueve *El niño de los coroneles* (2001) de Fernando Marías (1958). El relato narra una serie de experimentos con huérfanos para convertirlos en torturadores perfectos. Quien dirige el proyecto es Víctor Lars, un francés que inicia sus ensayos en colaboración con el nazismo y los finaliza en un país imaginario de América Central, Leonito. Apoyado por los políticos de su nuevo país instaura un campo de entrenamiento/concentración para nenes, en donde el cometido es prepararlos como soldados. El nombre del proyecto da título a la novela: "el niño de los coroneles". En la formulación de esta empresa se percibe un dejo de los centros *Lebensborn* y de los asilos del Auxilio Social, pero también se proyecta la violencia en Latinoamérica. La ficción vincula la "fábrica de asesinos" a las dictaduras del Cono Sur, ya que el plan consistía en vender el entrenamiento en la tortura a los militares destinados a efectuar los golpes en América Latina.

> Eran días cruciales para mi actividad: en Chile y Uruguay se asentaba lo que estaba a punto de eclosionar también en Argentina, y Bolivia, Panamá o Guatemala se perfilaban como posibles clientes mientras representantes del sistema represivo paraguayo, de corte tan tradicional y autosuficiente, realizaban las primeras visitas de cortesía al Paraíso en la Tierra... Mi prestigio crecía, me veía imprescindible en el continente. Y en la evolución de todo el proceso, la ferocidad del Niño seguía resultando valiosísima como prólogo introductor a mis cursos, por eso me irritó tanto que le asaltara, en el momento más inoportuno, una de sus crisis depresivas, otra más, manifestada en este caso con un silencio sombrío e inescrutable (Marías 2001: 217).

Los menores que ingresaban en el proyecto eran reclutados en los orfanatos, comprados o robados. La iniciación consistía en el matricidio: se los obligaba a violar y matar a sus madres biológicas o adoptivas con el fin de romper cualquier vínculo con lo humano. Esta novela, ganadora del Premio Nadal 2001, funciona como extrema metáfora del robo de niños para su reeducación y formación castrense, pero también como denuncia de un plan conjunto en las dictaduras latinoamericanas. En la ficción, un anciano aunque no arrepentido Víctor Lars repasa sus triunfos y percibe la decadencia de los regímenes militares:

> En 1976, los hombres a los que había instruido entraban a patadas en las casas de los sospechosos, impunemente les apaleaban para obtener agendas con más nombres [...]. Pero en 1989 estos mismos hombres ocultaban inquietos sus identidades [...]. No es que me importasen lo más mínimo, pero su temor, simplemente lo constato, era tan lógico como legítima su rabia, pues se sabían abandonados por los superiores que habían alentado su regodeo obsceno en la ilegalidad, en la apropiación de bienes, cuentas corrientes y hasta tostadoras de los detenidos, en la violación de las detenidas, en la venta de los bebés que alumbraban entre insultos soeces en las mazmorras (2001: 223).

En 2012 la película *Insensibles* de Juan Carlos Medina (1977) también recurre a la figura de los huérfanos-monstruo, pero en ella ya opera la idea de ensayos biológicos para crear soldados. En este filme se asocian simbólicamente la identidad de los adoptados, la de los robados, la de los que nacen con una anomalía que los hace extraordinarios, la experimentación médica y la tortura. Comienza con la búsqueda de un neurocirujano que, a causa de necesitar un trasplante de médula, descubre que es adoptado. En el hallazgo de sus orígenes devela que es un niño robado por un agente de Franco; no obstante, la historia que lo conduce a su padre biológico es más siniestra aún: décadas antes de la Guerra Civil, un grupo de niños padece una enfermedad genética por la que no sienten dolor. Los pequeños son expropiados con la excusa de ser peligrosos para la sociedad, pero se los aísla en un castillo y se experimenta con ellos para dar con el gen de inhibición del dolor. Con esta película volvemos a los métodos eugenésicos de control y mejora de la raza. En el proceso aparece un médico judío que ha escapado de los nazis. Ya en guerra, el castillo en el que se los mantiene incomunicados pasa por la toma de los republicanos y luego por la de los fascistas. Finalmente, a la mayoría de los niños se les induce la muerte para evitar que caigan en manos enemigas, excepto a uno, que logra asesinar al médico. Este niño será entrenado para los interrogatorios del régimen, y se dedicará a torturar a los presos; es decir, es convertido en un niño soldado de los nacionales. En esta obra se respeta un esquema propio de las apropiaciones argentinas: quien ocupa el lugar del padre del niño es el militar torturador al servicio del franquismo que encerró al padre biológico (el monstruo, el diferente por su anomalía genética) y asesinó a su madre (roja, revolucionaria).

No menos importante y con un gran éxito entre el público adolescente

español ha sido la producción televisiva *El internado*, emitida por Antena 3 entre el 24 de mayo de 2007 y el 13 de octubre de 2010. En ella se condensan todos los mitos que se han creado alrededor de los experimentos nazis. Pero además de representar la manipulación genética durante la Segunda Guerra Mundial mezcla, de manera desordenada y sin reponer ningún vínculo histórico ni ideológico, los asilos del Auxilio Social, los niños robados de las tramas de corrupción en España, la tradición gótica de espíritus y monstruos, los mitos infantiles de gnomos y aún las últimas tendencias fílmicas de catástrofes y virus (producidos por médicos germanos y ocultados durante décadas). Sin dejar de lado el motivo sentimental, que es el que mueve a los protagonistas a vencer al mal, representado por los nazis. El lugar de la acción transcurre en una escuela privada, fundada sobre un exorfanato del Auxilio Social; las escenas y símbolos que aparecen recurren a diferentes tradiciones, pero sobre todo al fascismo europeo. Así, en décadas anteriores, los científicos alemanes, apoyados por el régimen de Franco, se habían instalado clandestinamente para seguir adelante con el proyecto Géminis, iniciado con los prisioneros de los campos de concentración alemanes y continuado con los huérfanos españoles, a fin de aumentar el coeficiente intelectual y el potencial físico de los niños. En la trama se entrelazan, entre otras historias, la de una madre a quien le roban a su hijo para venderlo, embarazos problemáticos o niños deformes a causa de los experimentos, padres *desaparecidos* en el mar, niños desaparecidos en el colegio, cuerpos enterrados en el bosque o hundidos en el lago, reencarnaciones y muertos que regresan.

Si la naturaleza considerada atípica es percibida como un arquetipo del horror (niños que *nacen* monstruos), un terror mayor proviene de la naturaleza modificada por la ciencia (niños a los que *hacen* monstruos). Las experimentaciones con humanos para mejorar la raza aria durante el Tercer Reich o para demostrar la inferioridad mental de los republicanos durante el franquismo perviven en la memoria colectiva como acciones monstruosas que alteraron el orden y dejaron una sociedad inundada de engendros. Por ello, la influencia alemana en las dictaduras de España y el Cono Sur retorna como ciencia ficción y terror. Cabe resaltar que no son pocos los textos que señalan a España y Argentina como territorios que dan continuidad a los planes del nazismo. En *Lo que esconde tu nombre*, Premio Nadal 2010, Clara Sánchez (1955) sitúa a un grupo de nazis, ya viejos, en las costas de Alicante. La comunidad de lozanos

ancianos sigue en activo y se mantienen jóvenes por medio de unas ampollas provenientes de los antiguos experimentos. También la película *Wakolda* (2013), de la argentina Lucía Puenzo (1976), sigue la estela de estas producciones y recrea los años que Josef Mengele estuvo en la Patagonia. El filme supone una continuación de los ensayos con jóvenes argentinas de ascendencia alemana. Asimismo, el imaginario de las fuerzas militares, o sus representantes, asociados a la manipulación de humanos, es cada vez más frecuente. Tal es el caso de novelas como *El campito* (2013) de Juan Diego Incardona (1971), en la que se propone un Frankenstein de hechura argentina dirigido por los médicos del Hospital Militar, o *Fuera de la jaula* (2014) de Fernanda García Lao (1966), donde un Coronel fabrica un humanoide (Lana) que adquiere conciencia propia y desplaza al resto de los integrantes de la casa.

## 2.2. Argentina, país de cautivos

Para la mención de las representaciones argentinas propongo comenzar, como en el análisis histórico previo, con una figura ligada a la Conquista del desierto, la de *los cautivos*. La literaturización de las cautivas y los cautivos ha acompañado los principales textos de la tradición argentina y también ha sido resignificada a través de los acontecimientos políticos. Desde el romanticismo con míticos poemas como *La cautiva* (Echeverría 1837) o con pasajes de *Martín Fierro* (Hernández 1872-1879), donde se impone de manera irreconciliable el par civilización/barbarie; hasta el siglo xx con cuentos como "Historia del guerrero y la cautiva" (Borges 1949) y "El cautivo" (Borges 1960), que ilustran que también es posible ser "el otro", convertirse a la "barbarie": "A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto" (Borges 1998: 60).

Los dos cuentos de Borges se apartan de las representaciones del siglo xix en donde la cautiva o moría (Echeverría) o era restituida a la civilización (Martín Fierro). Borges relata el acomodamiento de los prisioneros al nuevo espacio geográfico; más que cautivos *cautivados* por lo diferente, no pueden sino vivir más allá de la frontera, en el desorden, en la rebelión. Pero es en

"El cautivo" donde despunta con más sagacidad el problema de la identidad, la filiación y el crecimiento bajo una educación que no es la originaria. El niño blanco que había sido robado por los indios en sus primeros años, y que había crecido alejado del "progreso", devela con su rescate el temor civilizatorio: la transformación es irreversible, ese mundo basto, antagónico, ha absorbido al hijo de la civilización. Es su familia biológica la que se ha convertido en "lo otro", en lo ajeno. Escapa y vuelve al malón. Este relato me parece indispensable porque instaura una pregunta que décadas después será fundamental para los casos de apropiación de la dictadura: "Yo querría saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa" (1998: 25). Años más tarde el historiador Félix Luna escribe un poema titulado "Dorotea la cautiva", en el que vuelve al tema del desarraigo de los cuentos de Borges, ahora en una joven robada por los indígenas que, ante la posibilidad de ser restituida a su ciudad, solamente desea volver con su pueblo Ranquel[17].

El problema de la identidad se impone cuando el sentido de pertenencia se advierte hendido entre dos mundos, el del nacimiento y el impuesto por la violencia. Esta escisión convierte a los apropiados en sujetos duales, divididos no solamente entre dos casas y dos familias, sino también entre dos ideologías que necesariamente son contrapuestas, algunas veces entre dos religiones y entre dos maneras de percibir la sociedad. El imaginario de los "cautivos" persistió en el siglo xx, y la connotación no solo quedó anclada en los sucesos indígenas, sino que recorrió otros episodios nacionales. En 2005 *Cautiva* fue el título de una película dirigida por Gastón Birabén que se aleja de las representaciones anteriores del término y las resignifica directamente con la última dictadura militar. Es la historia de Cristina Quadri, una adolescente de 15 años que es detenida en el colegio de monjas por dos miembros del juzgado para comunicarle su verdadera procedencia. En los tribunales le informan que su verdadero nombre es Sofía Lombardi y que es

[17] Este poema ha trascendido por sus interpretaciones musicales, entre las que destaca, por todo lo expuesto hasta el momento y por el giro que ha dado su historia, la de Ignacio Guido Montoya Carlotto, nieto restituido de Estela de Carlotto, presidenta de APM. La

hija de arquitectos desaparecidos. En la ficción su padre adoptivo pertenece al cuerpo de policía y está vinculado a varias apropiaciones. A partir del inicio traumático de la película (el conflicto inaugural del filme es una brusca y poco creíble comunicación de su procedencia), Cristina/Sofía empieza la construcción de su nueva identidad. La aceptación de la verdad biológica, en este caso, es lo que la libera de su condición de "cautiva".

Pero no solo hay una insistente vuelta a la figura de los cautivos y cautivas[18] en la nueva narrativa, también se repiten personajes ligados a las fuerzas armadas y a la violencia de la última dictadura militar que descienden de los ejecutores de la Conquista del desierto. La línea de continuidad entre uno y otro genocidio se convierte en hilo argumental de muchas narrativas.

En *La pasión de María* (2005) de Carlos Chernov (1953), además de abordarse la apropiación de un niño en un CCD, el padre de la joven protagonista es un general que ascendió a jefe del Estado Mayor Conjunto por su notoria participación en los golpes de Estado anteriores al 76. La fortuna familiar, a la que María renuncia más por su amor a Luis que por su militancia en Montoneros, proviene de la "conquista" del desierto. El propósito del general es resguardar el legado familiar, el cual se resume en la herencia de los valores militares y las varias miles de hectáreas situadas en la provincia de Buenos Aires. Con más detalle en la genealogía familiar, en *Padres de la Patria* (2012) Gabriel Pasquini (1966) traza la biografía de un capitán de la Armada Argentina y su avance hacia la deshumanización. Este personaje, como en el caso del oficial nazi Max Aue de *Las Benévolas* (Littell 2006), inicia su historia ratificando su doctrina: "no me lamento ni busco disculparme [...]. Sólo quiero explicar; jamás justificar", y para esto alude a su estirpe, "la fundación de mi linaje es precisa, tiene fecha y nombre: ocurrió poco más de un siglo antes de mi nacimiento" (Pasquini 2012: 9). El narrador distingue

composición fue realizada cuando el joven era aún Ignacio Hurban, antes de conocer la verdad sobre su procedencia. Disponible en <http://ignacio-hurban.bandcamp.com/track/dorotea-la-cautiva-ramirez-luna> [fecha de consulta: 04/02/2018].

[18] Otros textos sobre cautivos que aportan nuevas significaciones y que merecen un estudio aparte son, por año de edición: *Ema, la cautiva* (Aira 1981), *Los cautivos. El exilio de Echeverría* (Kohan 2000), *El placer de la cautiva* (Brizuela 2001), *La lengua del malón* (Saccomanno 2003), *El año del desierto* (Mairal 2005) y *Una vaca ya pronto serás* (Ponce 2006). Vale destacar la insistente vuelta que desde el siglo xxi hacen los narradores a la figura de *los cautivos*.

cinco generaciones signadas por la guerra, la necesidad de derramar sangre se instaura como una constante de la que el personaje no se distancia, sino que, por el contrario, la acepta como legado patriótico.

Es notorio que en todos estos relatos la masacre de la última dictadura militar se sitúe como continuación de un orden forjado en la dicotomía civilización o barbarie de la Campaña al desierto. De este modo, la perpetuación, el acomodamiento y la exacerbación del patriotismo iniciado en el siglo xix es entendido, en las ficciones, como la punta de lanza que llevará al genocidio de las dictaduras latinoamericanas.

### *La literaturización de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo*

Como los grandes íconos de la historia femenina, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo también han entrado en la liturgia de las representaciones literarias. Entre los primeros textos que surgen y vale la pena mencionar por la percepción de los primeros años de resistencia en la búsqueda de los familiares se encuentra *Conversación al Sur* (1981) de Marta Traba (1930-1983). En este relato diáfano y directo, Traba recupera la angustia de la lucha y el peligro constante al que se enfrentaban las madres. El relato tiene como protagonistas a Irene y Dolores, dos mujeres de 40 y 28 años, respectivamente, que dialogan sobre diferentes aspectos de las dictaduras argentina, uruguaya y chilena. Con el recuerdo surgen las voces de otros personajes, casi siempre desaparecidos, que son evocados desde un presente que sigue atormentado por el miedo. Los ruidos de los coches o del timbre producen sobresaltos e interrumpen el relato. Mientras que Dolores cuenta su secuestro y la pérdida de su embarazo a causa de las torturas, Irene añora a su hijo y a su nuera, también encinta, desaparecidos en Chile. En la conversación Irene trae a escena otra historia, la de Elena. Una amiga de la infancia a la que le secuestraron a su hija, Victoria. Entre las experiencias que Irene recrea para Dolores están las rondas en Plaza de Mayo, allí repara en la soledad y el aislamiento de las víctimas:

> En la plaza no había nadie, aparte de los grupos de mujeres que llegaban para la manifestación. Absolutamente un alma [...]. Los grupos se engrosaban; mujeres solas o en un montón convergían de las calles laterales [...] una mujer que pasaba

> apresuradamente con un fajo de hojas mimeografiadas le alargó una. Era una lista de veintitrés páginas [...] se fijó en las edades; la mayoría oscilaba entre quince y veinticinco años; siguió leyendo [...]. Un bebé de cuatro meses, una niña de dos años, otra de cinco, dos hermanitos de tres y cuatro. Empezó a temblarle la mano que sostenía la lista. ¿Cómo puede desaparecer un niño de cuatro meses? (Traba 1990: 85-86).

Este texto, escrito en el exilio, no solo se configura como un relato sobre las Madres sino también como una denuncia y un llamado para apoyar la lucha de aquellas que, en ese momento histórico, eran consideradas como "las locas de la Plaza de Mayo". La escritora informa en tiempo real sobre el movimiento y sobre los excesos que se estaban cometiendo, también sobre la falta de solidaridad del resto de la población que se volvía invisible al paso de los pañuelos blancos.

> La operación del enemigo se le hizo horriblemente transparente: se borraba del mapa la Plaza de Mayo durante las dos o tres horas de las habituales manifestaciones de los jueves. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaban con todos los medios a su alcance que la "Argentina corazón" era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas; ignorar la existencia de la plaza y de las locas que pataleaban (1990: 87).

Elena Poniatowska recuerda la vida de Marta Traba y repara en el cambio en su escritura, del viraje hacia la lucha silenciosa que estaba sucediendo en América Latina, evidenciado desde la escritura de sus últimos textos, entre los que está *Conversación al Sur*, del que Poniatowska dice "lo convertí en un sudario, lo llevé en mi bolsa durante muchos meses, lo amé inmensamente [...]. Esa sí es literatura y es denuncia" (1985: 889).

Una de las novelas del corpus propuesto para este libro, *Cuentas pendientes* (Kohan), rememora por medio del Dr. Vilanova el padecimiento de las madres que daban vueltas a la Pirámide de Mayo; lo hace desde un punto de vista muy diferente al de Traba, desde la voz de un supuesto apropiador, que se enfurece por la preocupación que los nuevos jóvenes muestran por el pasado:

> Con las viejas locas vaya y pase. Al fin de cuentas, arguye, se cagaban bien de frío y se cagaban bien de miedo y supieron aguantarse todo. Como machos, hay que

> reconocerlo, ¿no? [...] Las lloviznitas de julio, ¡había que bancárselas!, ¿eh? Y que te limpien a las dos o tres que habían empezado toda la historieta. Había que bancárselo eso, ¿eh? [...] Y no se mueren, ¿eh? No se mueren. Pasan los años y no se mueren (Kohan 2010: 108).

Entre el texto de Kohan y el de Traba han pasado casi 30 años, y si bien reproducen dos enfoques diferentes, en ambos permanece el rastro heroico de las "madres coraje". En los dos fragmentos también se utiliza la palabra "locas" para designar la insistencia en la búsqueda de justicia. Un adjetivo que intentó, en las primeras décadas de lucha, desacreditarlas y estigmatizarla, junto a otros como "madres de los subversivos /guerrilleros".

Otra interpretación es la que efectúa Vázquez Montalbán (1939-2003), que las ubican en su papel de guardianas de la memoria y de los secretos de la historia. En *Quinteto de Buenos Aires* (1997) el detective Carvalho acude a la sede de la Asociación en busca de pruebas y retrata de la siguiente manera la experiencia:

> Todas las oficinas crediticias de derechos humanos se parecen, sobre todo si han nacido y crecido de abajo arriba, empujadas por cualquier colectivo de víctimas de lesa humanidad. Apartamentos precarios, muebles de desguace, carteles que proclaman esperanza [...], gentes solidarias, mujeres casi todas en este caso, entre la tercera y cuarta edad, pulcras pequeño-burguesas que descubrieron la crueldad de la Historia durante el Proceso y en su propia familia. [...] Carvalho [...] le expone su problema a una anciana tan miope que tras las dioptrías le sonríen a la vez cinco ojos sumergidos y superpuestos, tanto como una delgada boquita pintada con carmín suave, a la medida para un hablar dulce. La anciana le da la espalda mientras se adentra por un pasillo que lleva a la memoria dolorosa y guardada de las abuelas que buscan a sus nietos vivos, pero tan desaparecidos como sus padres (1997: 57).

Vázquez Montalbán realiza una estampa casi poética de esta abuela guardiana del saber memorialístico, incluso la angeliza en la mención a su dulzura dolorosa. Ella es quien pareciera la única capacitada para contemplar con lucidez los legajos y escudriñar los datos que conducirán a la verdad, a pesar de su miopía o precisamente a causa de ella, que le permite tener una mirada de "cinco ojos". En la escena aun el edificio está sublimado, en

tanto representa un sitio acorde a las madres sufrientes: humedad, muebles desvencijados, polvo, precariedad. El espacio propicio para guardar el saber de las identidades es un espacio al margen de la ley, y por lo tanto con pocos recursos económicos, situación que ha cambiado profundamente desde que Vázquez Montalbán publicó su novela pero que, como se ha advertido en el capítulo anterior, vuelve a estar en peligro de retroceso por los recortes presupuestarios en derechos humanos.

Por otro lado, los formatos televisivos destinados a un público masivo han aumentado la visibilidad de Abuelas en los últimos años. Entre los amplios productos ofrecidos, muchos de ellos ya citados, destaca la telenovela *Montecristo, un amor, una venganza* emitida durante 2006, en el trigésimo aniversario del golpe militar. En este programa se superpuso una base literaria (la novela de Alexandre Dumas), un conflicto que afecta a la memoria colectiva y un formato melodramático típico de los culebrones latinoamericanos[19]. La trasmisión logró captar la atención del público, que estaba ante una franca evolución en materia de derechos humanos (la derogación de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final, el comienzo de los juicios de lesa humanidad, etc.). Asimismo, la presencia y la representación de Abuelas fueron nutridas, llegando en algunos casos a ser filmadas como parte de la ficción. Cabe destacar que el trabajo de documentación se hizo conjuntamente con la asociación, lo que impuso en la telenovela el sello de APM, reforzando los conceptos de "identidad", "familia" y "libertad" en la trama.

Luego de las primeras entregas la organización publicó un comunicado en el que admitía que se habían triplicado las consultas de jóvenes que dudaban sobre su identidad, incluso se llegó a hablar de un "efecto *Montecristo*", circunstancia que quedó demostrada con la aparición del nieto número 85, Marcos Suárez Vedoya, que se reconoció en una de las fotos de archivo de la Asociación utilizadas en la telenovela. Los resultados de la trasmisión fueron variados: por un lado, se produjo una transformación del género de la telenovela, de lo exclusivamente emocional a la inclusión de un tema que afecta la memoria colectiva; por otro lado, esa misma intención de hibridación, si bien posibilitó un mayor alcance y resultados inmediatos, redujo el motivo político de las apropiaciones a un conflicto que apelaba "al corazón" de los

[19] Para un análisis exhaustivo de la telenovela véase Soler (2014).

espectadores. Con estas circunstancias no es descabellado pensar que parte del "efecto *Montecristo*" incentivó el deseo de ocupar el lugar doloroso de ese otro, como medio de entrar en un circuito de visibilidad. Ese deseo viene aparejado por un alza en el mercado de la figura de las víctimas, el *merchandising* del horror que convierte a los apropiados y a sus padres desaparecidos en rentables productos de mercado.

### *La intermemoria y las infancias subversivas*

Resulta sintomático que muchos de los jóvenes (ya no tan jóvenes) nacidos entre finales de los años sesenta y los setenta hayan elegido el pacto autoficcional (Alberca 2007) como medio de narrar el trauma de una infancia sesgada por el entorno dictatorial. La autoficción les ha permitido a los *niños de la dictadura* dos movimientos: primero, enfrentar las *cuentas pendientes* del pasado común; segundo, exorcizar sus infancias interrumpidas por la violencia estatal.

La mayoría de ellos trabaja desde la disrupción con conceptos arraigados en el imaginario sobre la dictadura, buscando la problematización de conceptos como "familia y militancia", "buenos y malos", "héroes", "culpables" y "víctimas". Sus producciones ficcionalizan la historia familiar para definir una identidad ajustada a una visión propia de las experiencias sociales y políticas del pasado, muy diferenciada de las generaciones que los preceden; indudablemente hay en este movimiento una intención catártica que tiene que ver con la "muerte negada" (Musitano 2011) de 30.000 desaparecidos. Pero la reconstrucción no se ancla en la dictadura, sino que con sus obras también intervienen críticamente en el presente y toman la legítima posición de cuestionar. Entre las novelas que se han realizado en los últimos años destaco las que se centran en los recuerdos de la infancia y/o el pasaje a la adolescencia: *Una vez Argentina* (2001) de Andrés Neuman (1977), *Un comunista en calzoncillos* (2013) de Claudia Piñero (1960) y *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López (1965). Las que recuperan la evolución de la militancia de sus padres: *Los pasajeros del Anna C.* (2012) de Laura Alcoba (1968). Las que narran la clandestinidad y/o el exilio: *La casa de los conejos* (2008), *El azul de las abejas* (2015) y *La danza de la araña* (2018) de Laura

Alcoba, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011) de Patricio Pron (1975). Las que polemizan con la colaboración de la familia en el régimen: *Una misma noche* (2012) de Leopoldo Brizuela (1963) y *Papá* (2003) de Federico Jeanmaire (1957).

Pero a esta breve lista de autoficciones debo agregar una producción interdisciplinar mucho más profusa, con muchos puntos en común pero también con divergencias en cuanto a la experiencia personal. Se trata de las creaciones que surgen de ese hueco inenarrable de ser hijos de desaparecidos. Si los anteriores estaban marcados por la muerte negada y extendida en las calles, en los colegios, en las noticias o, incluso, en casos como el de Laura Alcoba, por situaciones de violencia, clandestinidad y padres detenidos; estos, además de la negación colectiva, han tenido que sobreponerse a la ausencia de sus madres, padres y/o hermanos, al caos familiar y a la marginación social potenciada por la orfandad. Esta generación de narradores, nacidos entre 1964 y 1980, niños o bebés durante la dictadura, han inaugurado formas de tratar la desaparición y han marcando el nuevo pulso en la manera de afrontar los modos de representación del pasado. Sus producciones se han convertido en los últimos diez años en motor de cambio de la narrativa argentina e incluso han influido en otros contextos latinoamericanos. Basta hacer cruces con la prometedora narrativa de la chilena Nona Fernández (1971) o con el relato *Los niños* (2014) de la colombiana Carolina Sanín (1973).

Las obras de los Hijos[20] comienzan a gestarse a fines de los años noventa, pero la mayoría se publica o estrena a partir del año 2000. Aunque hay antecedentes como *En memoria de los pájaros* (2000) de Gabriela Golder (1971), el documental que propició una ruptura con lo que se había producido la década anterior fue *Los rubios* (2003) de Albertina Carri (1973). A ella se le debe la apertura de un camino alternativo, entiéndase desacralizado y provocativo dentro de los discursos que circulaban sobre el tema. Detrás de Carri siguen muchos ejemplos que después de quince años aún continúan

[20] Hablaré de Hijos cuando me refiera a los hijos de desaparecidos de la última dictadura militar argentina. Con ello no me refiero a ninguna de las asociaciones en particular, sino a los huérfanos de la dictadura. Las asociaciones serán mencionadas como H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y Cdh (Colectivo de Hijos).

surgiendo, y que abarcan documentales autobiográficos y autoficcionales[21], películas autoficcionales[22], fotografía[23], narrativa[24], teatro[25] y artes plásticas[26], entre otros soportes y géneros.

---

[21] *Historias cotidianas (h)* (2001) de Andrés Habegger (1969), *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué (1966), *El tiempo y la sangre* (2004) de Alejandra Almirón (1964), *Encontrando a Víctor* (2005) de Natalia Bruschtein (1976), *La guardería* (2015) de Virginia Croatto y *M.* (2007) de Nicolás Prividera (1970). Estas producciones se alejan de los discursos tradicionales de la memoria. En el caso de *M.*, por ejemplo, Prividera trasmite la militancia y desaparición de su madre como una historia de investigación, en el límite del policial.

[22] *El premio* (2011) de Paula Markovitch (1968) e *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila (1972).

[23] Por parte de los Hijos es vital para la reconstrucción de una genealogía "ficcional" el proyecto *Arqueología de la ausencia* (1999-2001) y *Filiaciones* (2013) de Lucila Quieto. En la primera, a partir de montajes fotográficos logra reponer imágenes y recuerdos —inventados, pero, al fin y al cabo, propios— a la relación con sus padres. Entrevista con la autora sobre su obra disponible en <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2013/04/noticias-entrevista-lucila-quieto.shtml>. En este ítem también destacan dos series fotográficas realizadas por hermanos de desaparecidos. En primer lugar, la serie *Ausencias* (2006) de Gustavo Germano, hermano de Eduardo Raúl Germano, secuestrado en Rosario (Santa Fe) el 17 de diciembre de 1976. El autor retrata el paso del tiempo atravesado y resignificado por la ausencia. Dos fotos, una en algún momento antes de la desaparición, la otra en el siglo xxi, en el mismo lugar, con los familiares que siguen vivos. Ellos, los sobrevivientes, y lo inconmensurable del desaparecido. Disponible en <http://www.gustavogermano.com/> [fecha de consulta: 20-02-2018].

En segundo lugar, el ensayo fotográfico *Buena memoria* (2006) de Marcelo Brodsky (1954), quien a partir de las imágenes reflexiona sobre el destino de quienes aparecen en ellas. Por un lado, sus compañeros de colegio, muchos hoy desaparecidos. Por otro lado, su hermano Fernando, secuestrado el 14 de agosto de 1979, a los 22 años, que sigue desaparecido. La exposición fotográfica funciona como homenaje y como evidencia de la falta. Disponible en <http://v1.zonezero.com/exposiciones/fotografos/brodsky/menusp.html> [fecha de consulta: 20-02-2018].

[24] *76* (2008), *Los topos* (2008) y *Las chanchas* (2014) de Félix Bruzzone (1976); *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) de Ernesto Semán (1969); *Diario de una princesa montonera —110% verdad—* (2012) de Mariana Eva Perez (1977); *Perder* (2008) y *Pequeños Combatientes* (2013) de Raquel Robles (1971); *¿Quién te crees que sos?* (2012) de Ángela Urondo (1975); *Aparecida* (2015) de Marta Dillon (1966). También *Cómo enterrar a un padre desaparecido* (2012), catalogada por la editorial como "ficción real", es la crónica que hace Sebastián Hacher (1976) sobre la búsqueda de Mariana Corral (1974) y el objetivo de cerrar el aletargado duelo.

Ya son varias las aproximaciones teóricas que se han realizado a la producción de Hijos, sobre todo por parte de la crítica argentina. Dentro de la ingente producción quisiera destacar la categoría de "orfandad suspendida", que esboza Teresa Basile en su análisis sobre *76* y *Los topos* de Félix Bruzzone, un concepto que está ligado con la noción de duelo, ya que la ausencia del cadáver impide "metabolizar el sufrimiento psíquico provocado por la pérdida" y, por lo tanto, el sujeto no consigue "recolocar la libido en otro objeto" (Basile 2016: 143). En este proceso de orfandad se producen, como ya he explicado (Souto 2016: 197-199), dos momentos determinantes: el de la *espera* y el de la *búsqueda,* que pueden observarse en menor o mayor medida en todas las producciones de Hijos. Los narradores están atravesados y condicionados por el momento en que sus padres no regresan, o por el espacio de tiempo en el que sus familiares son secuestrados ante la pasividad de ellos, que nada podrían haber hecho frente a la agresividad de los "grupos de tareas". A partir de ahí, al miedo que ya habitaba en muchos hogares hay que agregar el caos: la familia, el entorno y, por supuesto, la identidad construida hasta el instante anterior al secuestro se desmorona, se "resquebraja", "lo cotidiano se quiebra" (Da Silva 2001); "fin de la inocencia", escribe Gabriela Golder en su documental *En memoria de los pájaros*, y lo acaba con una sentencia que enunciada en 2000 avanza sobre esa consecuencia atroz que marcará la interrogación de sus contemporáneos: "sin identidad". Por ello,

---

[25] Algunos ejemplos son *Aparecidos* de Victoria Grigera (1978), interpretada por Grigera y Leonardo Fossati, los dos jóvenes restituidos. Más información de *Aparecidos* disponible en <http://obradeteatroaparecidos.blogspot.com.es>. Victoria Grigera también participa como actriz en la obra *Vic y Vic* de Erika Halvorsen, en la misma interpreta, una vez más, su propio personaje. Otras puestas en escenas: *Mi vida después* (2009) y *El año en que nací* (2012) de Lola Arias, confronta a hijos de desaparecidos, hijos de militares y jóvenes restituidos. Además de la gran cantidad de dramaturgias surgidas a partir de la iniciativa "Teatro x la identidad".

[26] Algunos de los artistas son Ana Adjiman, Lucila Quieto, María Giuffra, Nicolás Bai Quesada, María Toninetti, Victoria Grigera y Jorgelia Molina Planes. Molina Planes, además de ser hija de desaparecidos vivió parte de su infancia apropiada. Fue restituida en 1984. En agosto de 2011 organizó una exposición llamada "Familias Q'Heridas", en la misma colaboraron María Giuffra, Ana Adjiman, Ángela Urondo y Victoria Grigera. La exposición se llevó a cabo en el Centro Cultural Recoleta. La obra de Molina está centrada, según sus propias palabras, "en la sustitución de la identidad, la verdad y la mentira, la dualidad, la memoria. Lo auténtico, lo falso. La reversibilidad" (Rosso 2011).

las producciones que nacen de esta perplejidad, de la identidad rajada, están fuertemente condicionadas por eso que Gabriel Gatti asocia a la *catástrofe* y diferencia del *trauma* y el *acontecimiento*[27]:

> La catástrofe es la inestabilidad estable: el desajuste permanente entre palabras y cosas convertido en estructura. Frente al trauma se distingue por su intensidad; frente al acontecimiento por su duración. [...] no sólo sucede que la causa de la catástrofe no se retira sino que ningún acuerdo de orden nuevo acude en lugar del que fue sometido a destrozo. Es, en fin, un imposible hecho posible: la anomia hecha norma, la ambivalencia hecha valor, la excepción permanente, la anormalidad de la norma, un duelo perpetuo (2011: 37).

Teniendo en cuenta las secuelas producidas por este desajuste, la memoria que construye este grupo no solo estará ligada a los padres desaparecidos (generación anterior) sino también a la condición que los ha marcado como niños-víctimas, niños-estigma. Son memorias *entre*, en medio, de dos experiencias. En este sentido, como ya planteé anteriormente (Souto 2016), propongo para ellos no hablar de una *postmemoria,* categoría trazada por Marianne Hirsch en *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997), sino de una intermemoria, porque se trata de una reconstrucción de los hechos escalonada, gradual, que afecta directamente a quien la enuncia y que va cambiando a través de los años, modificándose tanto por los aspectos colectivos (políticos, sociales, legislativos, comunicacionales, etc.), como por las relaciones interpersonales con otros Hijos, por el "parentesco nuevo" de las "guachas" (Dillon 2017: 108); como por la maduración personal (desde el crecimiento intelectual hasta la consolidación de sus propias familias, ya no como hijos huérfanos sino como padres) y, por supuesto, por el avance y los resultados de la *búsqueda*, ya sea por los nuevos datos que van configurando el rompecabezas familiar, por el encuentro de hermanos apropiados o por el hallazgo de restos óseos, que es lo que permite, en última instancia, el ritual tanático y, quizás, la clausura del duelo. No menos importante en la propuesta de la intermemoria son las relaciones afiliativas, la "familia post-sanguínea en el duelo" (Sosa 2016 2014), que es la que se construye

[27] Para una profudización en las acepciones de "trauma", "acontecimiento" y "catástrofe", véase Lewkowicz (2006).

cuando los lazos sanguíneos han sido desplazados y en ocasiones subvertidos. Cecilia Sosa (2014) habla de la construcción de un duelo colectivo que supera el monopolio de la sangre y abre la "familia herida" a toda la sociedad. La novela que mejor retrata esta idea es *Una muchacha muy bella*, donde Julián López acude a un registro autoficcional para hablar de la *desaparición* de su madre, aunque él no tenga familiares desaparecidos. La novela permite superar la "asociación a un relato biográfico, perturbando la línea entre realidad y ficción, y permitiendo así que la temática de la segunda generación se abra a otros lugares de enunciación antes de poder convertirse, en una etapa siguiente, en 'patrimonio de la humanidad'" (Logie 2016).

En definitiva, las obras de Hijos nacen del absurdo gestado a orillas del horror, en el límite; se gestan en el fondo de un conocimiento extremo: el de saber que mientras ellos nacían sus padres estaban siendo asesinados. Y lo escribo en pretérito imperfecto más gerundio porque esa acción se perpetúa con un efecto de progresión en el tiempo, porque la desaparición se ha extendido desde el pasado hacia el futuro, que es este presente; porque la muerte propagada y sin duelo se ha pegado como marca generacional, trasmisora de una memoria en carne viva. Ellos son los integrantes de una generación que llega junto a la catástrofe, no antes ni después, a la vez, ya que muchos fueron paridos en momentos de terror (en la clandestinidad o en centros clandestinos de detención), alumbrados en medio de la muerte, e incluso secuestrados durante horas, días, años, décadas.

Esto explica que en sus relatos no solo se recuperen los acontecimientos del pasado sino también lo que les ocurre a los narradores (hijos) a partir de esas acciones pretéritas, de manera que el recuerdo se nutre del encuentro entre lo que fue vivido por sus progenitores (la memoria familiar y la memoria colectiva) y lo que fue vivido por ellos (la memoria propia). Hay una circulación entre los dos estados, la recuperación del otro es atravesada por la necesidad de construcción de una identidad personal forjada en la experiencia directa, no de la desaparición pero sí de lo que les sucede a quienes tienen que convivir con ella. Por supuesto, las producciones que surgen ligadas a la intermemoria tienen un fuerte carácter biográfico que intenta dar cuenta del pasado de sus familias pero, a la vez, imperiosamente, necesitan relatar sus propios procesos identitarios, por ello el mecanismo narrativo determinante es el de la autoficción.

Este hiato también está presente en textos más cercanos a lo autobiográfico como *¿Quién te crees que sos?* de Ángela Urondo. La reconstrucción que hace Urondo sobre la muerte de sus padres es también un cuestionamiento sobre el lugar desde el que ella debe posicionarse. "Hasta que la revolución fuera hecha, nada volvería a la normalidad. Hasta la victoria, no podríamos ser una familia verdadera. Nunca pudieron prever lo que ocurriría ante la derrota" (2012: 201). Frente a la revolución truncada, la autora toma posición de esa anormalidad que instauró la muerte de los padres; se piensa desde una derrota ajena, que la condiciona. La pregunta que elije para titular la obra, que parece estar destinada tanto a lectores anónimos como a personas concretas para las que enuncia —público reducido de amigos, familiares, Hijos—, es también una pregunta que rebota, se vuelve interrogante sobre su propia filiación. ¿Quién te crees que *soy*? ¿Quién me creo que soy? ¿Quién soy sin (a pesar de) esa "familia verdadera"? Su relato da cuenta del no ser/no estar de sus padres (por medio de postales, fotos, recortes de periódicos, anécdotas oídas), pero también del proceso de búsqueda de identidad. El título del libro está secundado por un montaje en el que aparece un sonajero como metonimia de la infancia; sin embargo, esta iconografía también puede ser interpretada como un espejo de mano que muestra la cara de una muñeca antigua. Pero ese rostro no es un reflejo, está superpuesto, añadido, impuesto artificialmente. Ese instrumento que debería darnos la imagen de la autora es en realidad un artefacto sobrecargado que ni siquiera refleja. Impone una imagen de algo que no es, un muñeco inanimado de una niñez truncada.

El impacto visual del arte *kitsch* se repetirá también en *Diario de una princesa montonera* (Perez). Son portadas que remiten a la imitación, a lo falso, o lo que suplanta al original. Sus identidades están en tensión permanente con la idea de herencia, ocupar el lugar del otro que desapareció, crecer y parecerse a ellos, tener la misma edad que los padres cuando murieron y haber pasado parte de sus vidas persiguiendo sus huellas, siendo imitadoras de una lucha que no es la propia. Tanto el libro de Urondo como el de Perez se han editado en Capital Intelectual y mantienen una línea temática como parte de la colección "Confesiones". Aunque no sean confesiones, y si en algún punto en concreto lo son, superan continuamente el acto confesionario y lo llevan a la ficción.

La actividad plástica de María Giuffra también es un ejemplo de intermemoria, de la transformación del discurso que los Hijos han llevado adelante y de la utilización de la autoficción más allá del género literario. Destacan las series "Familia", "Exilio" y "Los niños del proceso". En ellas recompone la historia del país a partir de la experiencia personal, de los documentos encontrados, de los testimonios, de los recuerdos pero también de su imaginación. En su página declara: "armo mi versión de nuestra historia. La historia de cómo nosotros, siendo bebés o niños, tuvimos que cargar con sangre, muerte, robo de identidad, exilio, soledad y tristeza" (2005)[28].

Uno de esos cuadros, *Los papás que no tuvimos*, es especialmente llamativo porque nos habla de una posibilidad, de lo que hubiera sido el mundo (el país, la familia, el entorno inmediato) si los padres no hubieran sido asesinados. Pero lo cierto es que lo fueron y sobre eso hay que pensarse. Giuffra retrata una escena idílica en la playa pero también "pone en la mira", sentencia a cuatro de los seis adultos de su pintura, entre los cuales hay una mujer embarazada. Su lienzo nos dice que ese momento donde todo puede detenerse y ser diferente es una quimera. Imagina desde el futuro una tragedia que está a punto de acontecer y su arte no la detiene. Su obra y la del resto de los Hijos tendrá que plantearse desde allí, desde la ausencia irreversible.

En algunos casos, como en *Diario de una princesa montonera* (Perez), también encontramos una mayor voluntad de ficcionalización. La narradora intenta construirse jugando *a ser* y *hacer* ficción. Pareciera que solo tergiversando la tragedia familiar fuera posible referirse a eso que en realidad es para muchos imposible de contar, a ese sitio donde el lenguaje (cualquiera sea su forma) es insuficiente. Ellos, que han convivido con la tragedia de la desaparición forzada de personas como algo del orden de lo cotidiano, a partir del cambio de siglo[29] han irrumpido mostrando a la sociedad su propia

[28] María Giuffra en <http://www.mariagiuffra.com.ar/pintura-ninos-proceso.html/> [fecha de consulta: 15-03-2018].

[29] Que suceda en el cambio de siglo puede entenderse por varias razones: la crisis de 2001, el posterior cambio político en Argentina con la llegada al poder de Néstor Kirchner (2003), las anulaciones de las leyes de "Obediencia Debida" y "Punto Final" y el juicio a los responsables de los crímenes de lesa humanidad. Una razón más básica pero no menos significativa es la maduración intelectual de muchos de los hijos de desaparecidos que, nacidos en los setenta, en la primera década del siglo xxi estaban acabando su formación. Tampoco debemos

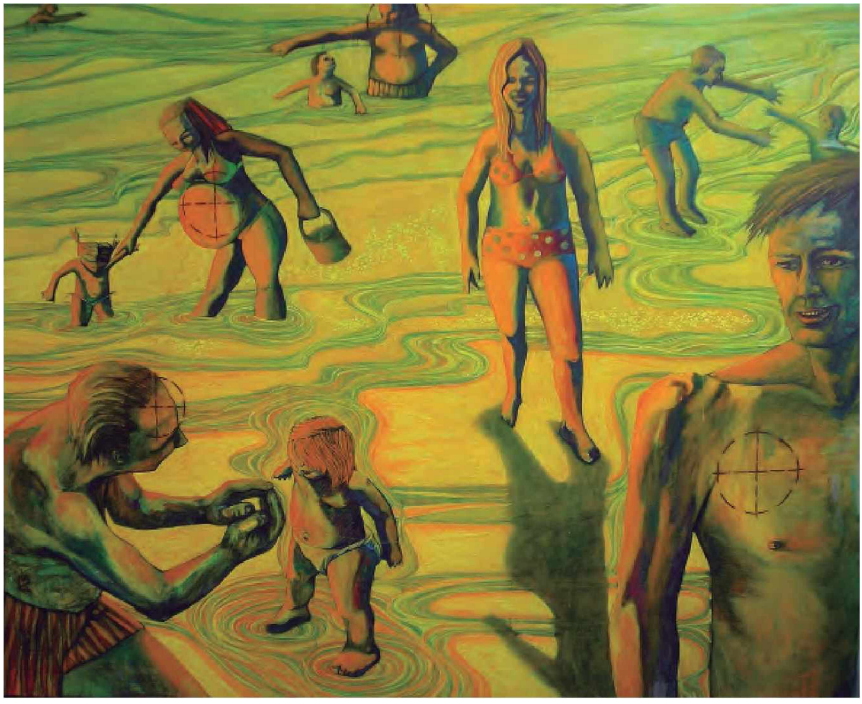

**Fig. 1.** *Los papás que no tuvimos* (Giuffra 2005).

**Fig. 2.** *Los niños extremistas* (Giuffra 2006).

construcción de la "catástrofe", indicando que las faltas también son lugares donde se puede habitar, a pesar del dolor, de la ausencia y de la orfandad. Las obras de los Hijos demuestran que allí, desde aquellas figuras del vacío, desde las siluetas sin nombres, desde el no ser y no estar, ellos también pueden configurar una identidad, claro que por fuera de los márgenes de lo políticamente correcto o esperable por ser "hijos de". Gabriel Gatti hablará en referencia a ellos de "identidades inquietas", "monstruos renegados y post-huerfanitos paródicos" (2011: 176). "Monstruos" que logran "renegarse" contra el sentido único que durante décadas les otorgó la sociedad. Monstruos como sus padres, diferentes como ellos, "hijos de subversivos", "la mala semilla", "enfermos", "hijos de rojos". Monstruos empujados al gueto. El arte de Giuffra, el lenguaje de Bruzzone, de Semán, de Perez, el análisis sociológico de Gatti, explotan sobre esta estigmatización, la saturan, la estallan y en su lugar se piensan como sujetos artísticos y políticos.

Impactantes e inocentes, *Los niños extremistas* desbaratan cualquier categoría. Las miradas incisivas, el puño cerrado del niño buscando una mano que ha dejado de estar presente —y que por eso mismo se convertirá en búsqueda incesante—, los dientes apenas perceptibles de la niña, la ansiedad contenida, muestran también una monstruosidad, pero diferente a la de ser "guerrilleros", "subversivos". Los cuerpos diminutos que figura la artista se vuelven atroces por su vejez, por sus expresiones ajadas, dislocan la interpretación porque eso que no se dice que sucede ahí es lo que aterra.

En *Los niños extremistas* los pequeños parecen estar posando para una foto familiar; pero no hay foto, hay dibujo, hay un lápiz que se ciñe sobre aquello que el recuerdo dice que podría haber sido una foto. Tampoco hay familia, hay ausencia. Los "ausentes para siempre" denominaría impunemente el general Roberto Viola (1979)[30] a los desaparecidos. En la figura 2 se

olvidar la explosión de las nuevas tecnologías, ya que este es el medio donde algunas de estas obras se gestan, se promocionan, se distribuyen y posteriormente se analizan, dialogan, polemizan y *polinizan* blogs, Facebook, Twitter y webs. Tal es el caso de Mariana E. Perez, Ángela Urondo o Félix Bruzzone.

[30] Frase pronunciada en su discurso del 29 de mayo de 1979, con motivo del Día del Ejército: "El ejército puede decirle al país: hemos cumplido nuestra misión. Ésa es su única y, creemos, suficiente explicación. El precio el país lo conoce y el Ejército, también. Esta guerra, como todas, deja una secuela; tremendas heridas que el tiempo, y solamente el tiempo, puede

percibe la posibilidad de agregar detrás de la niña a un padre y una madre, pero no se hace; como en el cuadro *Los papás que no tuvimos*, la tragedia se repite también en el arte. La *desaparición* reaparece porque nunca se fue. Es contradicción, es fantasma, es sombra. Esto se ilustra literalmente en el filme *Aparecidos* (2007) de Paco Cabezas (1978). Dos hermanos, en el año 2001, quieren salvar a los fantasmas de una familia asesinada por un médico torturador. No importa lo que hagan para cambiar la historia, tendrán que presenciar sus muertes una y otra vez. La pérdida es perpetua, circular, y transita por el tiempo. Contra lo inmutable del pasado, está lo cambiante del presente. Los llamados monstruos se "reniegan", cambian. La monstruosidad evoluciona, porque a comparación de sus padres, que quedarán detenidos en las fotografías en blanco y negro, ellos sí envejecen. Las princesas montoneras de Perez "ya se tiñen el pelo y se ponen cremas" (2012: 20). Y Gatti apela a un prefijo que refiere a "después de" para nombrar la condición de orfandad: "post-huerfanitos". ¿Acaso es posible dejar de ser huérfanos? No, esa condición sigue estando. Pero Gatti completa con un diminutivo, eso sí puede alterarse. El sufijo —ito, aquello que los infantiliza, que los arroja a un pasado de desprotección, que los detiene en una época de catástrofe, eso es lo que queda atrás. El post— es lo que viene después de la niñez, después de la dictadura, lo que designa a la generación que no fue masacrada pero que convive con las consecuencias del terror. Desde ese estadio, desde lo alto de la torre, para acudir a una imagen de Drucaroff (2012), la parodia es posible. Los monstruos huérfanos han crecido y pueden representar y constituir un discurso sobre sus experiencias. La risa es alivio y reformulación, es rebeldía y construcción de una nueva identidad. Pero para lograr construir la identidad de quien enuncia, sus producciones se mueven en la dicotomía niños-adultos y adultos-infantiles. Mariana Eva Perez recuerda la niñez por medio de canciones para niños y personajes que estaban de moda en los años siguientes a la dictadura. Alterando el "Arroz con leche" escribe: "Niñas que saben coser y saben bordar / pero la parte de abrir la puerta para ir a jugar te la deben / porque se hicieron responsables por todo demasiado pronto / por lo que recordaban y por lo que habían olvidado. / *O cursed spite!*" (2012: 19).

---

restañar. Ellas están dadas por las bajas producidas; los muertos, los heridos, los detenidos, los ausentes para siempre" (Viola citado por Gutman 2015).

Albertina Carri en *Los rubios* reconstruye los relatos sobre su familia y sobre su pasado a partir de las voces en segundo plano de los compañeros de militancia de su padre, de los vecinos que presenciaron el secuestro, de los lugares donde creció pero también a partir de los juguetes de la niñez. Los episodios de captura y ejecución están representados por *clicks* de Playmobil, por juegos detectivescos y por disfraces. La escenificación de la infancia es construida con un retorno al espacio lúdico de la niñez, en el que esconderse de los malos era un juego y en el que, pese a la desaparición de los padres, aún seguía pronunciando el sortilegio del regreso cuando apagaba las velitas de la tarta de cumpleaños.

Algo semejante ocurre en *La casa de los conejos*[31] de Laura Alcoba, novela hilada con los recuerdos de la autora como hija de militantes, pero a través de una voz infantil. Con ella reproduce los juegos de una niña de siete años que vive la clandestinidad sin saber exactamente de qué se trata. Entre los juegos que repasa está la vigilancia del camino para que su madre no fuera descubierta. La narradora evoca la invención de crucigramas con las palabras "Videla", "asesino", "muerte", "Isabel", o las fotografías en los sitios donde se escondían, imágenes simbólicas, inexistentes, porque su cámara no tenía rollo. Recuerdos que no llegaron a imprimirse pero que su memoria guarda como espacio de la infancia. La autora continúa la línea del relato en *El azul de las abejas* (2014), centrándose en los últimos días en Argentina, el exilio en París y las cartas que su padre le envía desde la cárcel. Completa la trilogía *La danza de la araña* (2018), con una narradora en el umbral de la adolescencia,

[31] Laura Alcoba dedica su texto a Diana Teruggi. Comienza el relato evocándola y diciéndole a su recuerdo: "te preguntarás por qué dejé pasar tanto tiempo sin contar esta historia". *La casa de los conejos* está basada en los momentos en que la autora, siendo niña, estuvo escondida en La Plata, donde funcionaba la imprenta clandestina que imprimía *Evita Montonera* y los comunicados de la organización Montoneros. La casa fue declarada Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires (2000), de Interés Nacional (2003) y Monumento Histórico Nacional (2005). Poco después que Laura y su madre se exiliaran, Diana Teruggi fue asesinada (1976), y su hija, Clara Anahí Mariani, secuestrada. El padre de la niña, Daniel Mariani, fue asesinado en 1977. La abuela, María Isabel Chorobik de Mariani, perteneció a la línea fundadora de Madres y fue la primera presidenta de APM. En 1996 creó la Asociación Anahí, centrada en la búsqueda de su nieta. Persistió en la tarea hasta el día de su fallecimiento, el 20 de agosto de 2018, a los 94.

exiliada, adaptándose al francés y a la ausencia del padre, de quien sigue recibiendo misivas.

Este narrador autodiegético infantil, en tanto regresión que impulsa la reelaboración del horror, es trabajado también por Benjamín Ávila[32] y Raquel Robles[33]. El primero intercala los planos de *Infancia clandestina*, con diseños de cómics. En el filme cuenta su niñez huyendo al exilio para volver a los pocos años y vivir la primera contraofensiva montonera (1979). La película está atravesada por dos núcleos opuestos: por un lado, el que recupera la inocencia, los juegos y el primer amor; por otro lado, la violencia externa: el niño se encuentra en un fuego cruzado cuando intentan secuestrar a su padre, oye el relato del violento suicidio de su tío (traga una granada para no ser secuestrado) y vislumbra, por la mirilla de un escondite improvisado entre cajas, cómo acribillan a su madre. La percepción infantil de la muerte, la militancia y la guerra es reelaborada por medio de dibujos, como décadas antes lo hacía Carlos Giménez con respecto al Auxilio Social en *Paracuellos*.

También Raquel Robles acude a la voz infantil en *Pequeños combatientes* (Robles 2013). Es una narradora que *espera* día tras día que liberen a sus padres, que se imagina cómo los torturan, que se entrena para ayudar a la revolución pero que no puede nombrar la muerte ni llorar. Desplaza la palabra "muerte" por "Lo Peor" y allí encierra el no saber, la interrogación sobre el cuerpo de los desaparecidos y la incógnita que al final del libro pasará a ser un misterio que se cierne sobre el país. "Lo Peor" finalmente sucedió, los malos ganaron. "Estaba tan cansada que no me podía mover. ¿Qué íbamos

---

[32] Sus padres eran altos cargos de la organización Montoneros. Luego del golpe del 76 se exiliaron en Brasil, México y Cuba, pero en 1979 decidieron volver para preparar la contraofensiva. Junto a su madre desapareció su hermano de nueve meses, que fue restituido en el año 1983, siendo uno de los primeros nietos encontrados. La película da cuenta de una niñez signada por la lucha política, por la doble identidad y por la clandestinidad. El director admite la normalidad que suponía este estado: "Entendía perfectamente lo que tenía que hacer, igual que mi hermano mayor. Para nosotros, era absolutamente normal la vida que llevábamos. La vida clandestina-militante era un estado de normalidad total. No era algo diferente de los demás" (Ávila 2012).

[33] Los padres de Raquel Robles, Flora Ceñia Pasatir y Gastón José Eudoro Robles, eran militantes de Montoneros. Fueron secuestrados el 5 de abril de 1976 de su casa, en City Bell, Buenos Aires. Raquel Robles tenía cinco años y su hermano, Mariano, tres años. Por testimonios de sobrevivientes se sabe que estuvieron detenidos en Campo de Mayo y que Flora estaba embarazada.

a hacer ahora? ¿Si ellos estaban muertos la Revolución también había muerto? Al menos la Revolución era algo que podíamos hacer resucitar" (Robles 2013: 152). En este texto también se aprecia el impulso que sienten algunos niños de intervenir para recomponer el orden quebrado. La narradora no tiene una espera pasiva, por el contrario, decide resistir y prepararse para una contraofensiva, formar un ejército de pequeños combatientes, todos compañeros, para ayudar en la Revolución. "Yo sabía que estábamos en guerra, que había habido alguna clase de combate y que ellos estarían en alguna prisión helada peleando por sus vidas. Sabía que me tocaba resistir" (Robles 2013: 11). Para esta niña la resistencia no es una opción entre otras, ni es un juego, es una obligación. Es lo único que puede hacer hasta que regresen sus padres y luego lo único que le queda ante la certeza de que no volverán.

Todos ellos, los niños de la dictadura, como los de la guerra de España, son niños octogenarios, con miradas atravesadas por una espera longeva, interminable, con expresiones condicionadas por la fatalidad de un destino que se precipita hacia ellos, aplastante, y por la necesidad vital de ser parte de la lucha de los mayores. Para finalizar este capítulo, traigo un último ejemplo, un personaje de Juan Mayorga (1965), la niña doliente de *El cartógrafo-Varsovia,* que tiene como misión realizar un mapa del *ghetto* antes que desaparezca. Ella relata a su maestro los cambios que se producen en ese sitio en permanente alteración por las bombas, hasta que finalmente debe reconocer que ya no queda nada que dibujar. Décadas después el mito de la niña y el mapa trasciende las fronteras y se manejan posibles finales para la heroína; sin embargo Deborah, el personaje que, se deja entrever, puede ser la niña ya adulta, nos dice:

> Llevo sesenta años oyendo la leyenda del mapa. En distintas versiones. [...] Una la sitúa a la niña en Treblinka. Otra la salva y la lleva a Nueva York para convertirla en una autoridad mundial en cartografía. En la tercera versión, mi favorita, la niña abandona el mapa para unirse al levantamiento: deja de observar la catástrofe para combatirla (Mayorga: 66).

Que el final escogido para Deborah no sea el que se salva y logra escapar de la destrucción de Varsovia sino aquel en el que se une al levantamiento, reviste a la pequeña de heroicidad, pero también de una condición adulta forzada por la instancia de la guerra. Son casos en los que, como esgrimía Mateo Díez, "la inocencia se contamina con la desgracia" (2004: 354).

Capítul o III

# LAS FICCIONES DE EXPROPIACIÓN DE MENORES EN EL ÁMBITO IBÉRICO

> El final del milenio nos pilla a todos con una ansiedad de ficción muy especial, que recuerda aquella otra que se vivió entre el otoño de la Edad Media y el Renacimiento, la de querer ser otros sin dejar de ser nosotros mismos, la de proyectarlos sobre figuras y situaciones del pasado buscando allí lo que nos falta aquí, o dicho de otra manera, afanándonos por alterar la historia para hacerla más nuestra. La ansiedad de ficción histórica desvela nuestra falta de conformidad con el presente, el deseo de que las cosas hubieran sido de otra manera, y la pulsión inexplicable de haber vivido la historia como una novela.
>
> Joan Oleza

Considerando el alcance del documental *Els nens perduts del franquisme* y la repercusión subsiguiente en los medios de comunicación, cabe destacar que la representación del conflicto por parte de la novelística actual es, a mi entender, insuficiente. Si tenemos en cuenta que hay dos episodios principales en las expropiaciones durante las primeras décadas de dictadura; primero, el de los niños robados dentro del territorio nacional (en los saqueos, en las cárceles) para entregarlos a familias adeptas al régimen o enviarlos a los diferentes espacios institucionales para su reeducación y, segundo, el de los niños que ya habían salido de España y fueron secuestrados en el extranjero por la Falange, solo el primero de ellos ha sido abordado en las ficciones. La extradición de niños sin consentimiento de los padres y su inclusión en los centros del Régimen sigue siendo un espacio apenas esbozado en las ficciones. Hay una breve aparición en *Operación Gladio* (Prado 2006), por medio de Paulino, y un acercamiento en *Lo que mueve al mundo* (Uribe 2012), ambas mencionadas en el capítulo anterior.

La escasez de novelas sobre la *expropiación* española podría deberse, primero, a que el problema no ha llegado aún a ser identificado como parte de la memoria colectiva del franquismo. El efecto inicial de "sorpresa" que la problemática causó en el público y la posterior consternación sobre aquello que se creía que solamente había pasado en las dictaduras del Cono Sur, seguramente requerirá más tiempo de cristalización que otros temas que ya eran de conocimiento público cuando comenzaron a ser representados. No obstante, considero otro motivo que, aunque no es contrapuesto al que he mencionado, sí puede haber influido en la transformación del problema en materia narrativa. Se trata de la aparición en el panorama social de los casos de sustracción de menores donde prevalecían los fines comerciales. La red organizada a partir de hospitales y religiosas ha llamado la atención inmediata de los medios y en menor tiempo ha dejado una producción mucho más abundante, como puede comprobarse en las tablas 1 y 2.

Quienes a pesar (y/o a causa) de la novedad del tema han decidido escribir sobre él, han tenido que hacer un gran esfuerzo en la recopilación de datos. Por un lado, han asumido la labor de periodistas al verse obligados a recurrir a entrevistas y testimonios como fuente de indagación; por otro, se han convertido en historiadores, examinando documentos, expedientes y leyes. Pero también han sido los restauradores de aquellas voces y de aquellas historias que se diluyeron en el camino de una reconstrucción imposible. Con ello, las trampas de una reparación que se pretende histórica, pero que no deja de estar planteada desde la ficción, han alterado el oficio tradicional del escritor y han posibilitado el desarrollo de la escritura desde una estrategia investigativa. Ya en 1996 Joan Oleza adelantaba en "Un realismo posmoderno" que

> La indagación se constituye en un correlato de la creación literaria. No es que estas novelas expliciten su condición de *constructo* literario, los problemas de la ficción o de la lectura, a la manera de *Antagonía*, sino que integran la dimensión metanarrativa bajo la forma de una metáfora trazada en el mismo argumento. Los personajes-narradores de *El silencio de las sirenas*, de *El expediente del náufrago*, de *El Alpe de Huez*, de *Galíndez*, o de *El jinete polaco*, al escenificar su esfuerzo por conocer y contar cómo han ocurrido las cosas, su afán al reunir los datos, las pruebas, los testimonios, al cohesionarlos y tratar de comprender o de explicarse a sí mismo o a otros personajes los acontecimientos, metaforizan el trabajo del novelista, su creación artística (1996: 41).

Con los escritores que no vivieron la guerra ni la inmediata posguerra, o que recibieron la mayor parte de su formación en democracia, la hibridación literaria se acentúa; la indagación ya no se vale solo de la referencialidad sino que también ha echado mano de la extracción literal del discurso historiográfico y la revalorización de los testimonios de los sobrevivientes. El caso de *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil) es un ejemplo concreto y exacerbado. La ficción es cortada constantemente por el testimonio de las víctimas, en muchos de los casos transcrito textualmente del documental y el libro *Els nens perduts del franquisme*. En esta ficción se percibe una reticencia a alejarse de las voces directas y de los documentos. Como si contando desde otro sitio que no sea el histórico-testimonial la trasmisión al público no fuera igual de efectiva; pareciera que el temor que subyace es que en el pasaje a la ficción se pierda la esencia de la tragedia vivida.

Cuando se publicó *Mala gente que camina* primó la novedad del tema histórico; quizás por eso la línea de análisis que se impuso fue la de entender el oficio de escritor en su "necesidad de llenar lo que el discurso historiográfico ha dejado abierto" (Soldevila y Lluch 2006: 44). Un ejemplo de lo que valoró la crítica es el artículo "Novela histórica y responsabilidad social del escritor", donde se hace un avance sobre la urgencia que presupone para los autores contemporáneos ocuparse de los temas del pasado. El texto de Prado sirve a Soldevila y Lluch como ejemplo para llegar a otros sitios, para hablar de una escritura donde "ocuparse de la guerra continúa siendo más compromiso que evasión, y sobre todo, es sentido de responsabilidad de los escritores hacia nuestra sociedad" (2006: 33). El estudio también recupera los cuatro tipos de modelos narrativos esgrimidos por Soldevila en *Historia de la novela española (1936-2000)*. El primero de ellos es el que más se adecua a los hechos históricos, tanto en los personajes, como en los acontecimientos y los lugares. Es el caso de *Soldados de Salamina* (2001). Se trata de narraciones con un referente real que tienen una gran similitud con los textos autobiográficos: utilización de la primera persona, el nombre del narrador coincide con el del autor, la ubicación es un espacio temporal verificable reforzada por medio de datos concretos (fechas, lugares) y la inserción de alocuciones que refuerzan el estatuto de veracidad de lo contado ("yo he vivido", "yo he estado").

El segundo modelo es aquel que combina un doble marco referencial, un modelo de mundo verificable y uno imaginario con efectos de realidad,

ambos universos se entrelazan en la trama para que el lector no pueda distinguirlos. Es el caso de algunas de las novelas principales del corpus como *Mala gente que camina, Si a los tres años no he vuelto* o *A veinte años, Luz* y, también, de gran parte de las novelas históricas que se han producido en España en la última década. En ellas los personajes ficcionales están enmarcados en acontecimientos demostrables, a tal punto que es necesario una revisión de los datos para saber si los arquetipos de los narradores tienen su par en la historia. En esta misión imperiosa de exponer los hechos reales por medio de una escritura orquestada en personajes creíbles con los que empaticen los lectores, también se transfiere el intento de abrir el pasado, reescribir la historia. Crear soluciones ficcionales para episodios traumáticos que quedaron olvidados, inconclusos. Este modo también puede responder a la necesidad testimonial.

El tercer tipo es el que corresponde, por ejemplo, a *Cuentas pendientes* (Kohan); en la misma podemos encontrar la creación de un universo probable que prescinde de las referencias directas al mundo real y que, debido al cambio de fechas y lugares de la acción, consigue que la trama sea "simplemente verosímil". No hay referencias directas esenciales para el desarrollo que completen el argumento. Sin embargo, es totalmente posible que Giménez (*Cuentas pendientes*) sea un apropiador de menores. La cuarta categorización es la que utiliza los "datos de la Historia real con total desenfado, sin respetar la realidad de los hechos, algo que se puede hacer descarada y generalmente avisando de las intenciones" (Soldevila y Lluch 2006: 37). Un ejemplo es la novela *En el día de hoy* (Torbado 1976), que muestra un potencial escenario que no fue: una España donde los republicanos han ganado la guerra.

Siguiendo la propuesta de Soldevila propongo una quinta categorización: las narrativas que remiten a un mundo en apariencia real, con datos históricos verificables, pero donde, una vez avanzada la trama, estos mundos son desbaratados por la inclusión del género fantástico. Un ejemplo es la novela *Noche cerrada* (Bueso 2007), donde se remite a la represión de la Guerra Civil desde el género de terror. Esta ficción sitúa la acción cerca de una fosa común en las inmediaciones de "El pouet de les Serretes". Desde un presente que sigue ocultando a sus muertos propone la reconstrucción de la memoria del pueblo castellonense de la mano del fantasma de un niño que fue asesinado por llamarse Bakunin. Este particular Virgilio arrastrará a la narradora

hasta un espanto más profundo que el de las narraciones de terror: el descubrimiento de los asesinatos colectivos de su pueblo. Otros ejemplos ya han sido abordados en el capítulo 2, a los que podemos sumar *1936Z. La guerra civil zombi* (Cosnava 2012) y *Una, grande y zombi* (Migoya 2011). Como sus títulos indican, la recreación que hacen estos textos es desde el universo de los muertos vivientes. La primera los utiliza para relatar el enfrentamiento de la Guerra Civil desde la épica pero también desde una exhaustiva investigación historiográfica. La segunda aborda la crisis económica y política actual en clave de sátira, imaginando una España fragmentada, sumida en el caos y que está a punto de una segunda guerra civil. Son "los rabiosos", una nueva generación de zombis marca España, quienes logran unir ese país dividido, aunque con dos intenciones precisas: primero, comer a los pocos humanos que quedan; segundo, resucitar como líder a Franco. Tanto Bueso como Cosnava y Migoya son autores nacidos en los años setenta, por lo que han adquirido una conciencia social y han tomado la "responsabilidad" como escritores viviendo en democracia. La representación que hacen se nutre del universo gótico, de la cultura pop y del cine norteamericano, pero el trasfondo de la guerra y la dictadura sigue dominando la trama, nutriéndose de antecedentes como los ya mencionados de Luis Mateo Díez. En sus escrituras la necesidad de duelo resurge como un río de sangre, justo en "ese punto donde recalan los muertos como barcas que la corriente no se lleva" (Mateo Díez 2004: 65).

En los casos expuestos queda en evidencia que el límite entre ficción y realidad es cada vez más permeable. La mixtura, lo híbrido, amplían y nutren de nuevos sentidos la base testimonial, y no por eso son menos valiosos a la hora de construir una memoria sobre el pasado, como ya ha sido ampliamente demostrado por los estudios reunidos por Lauge Hansen y Cruz Suárez (2012), que indagan en la hibridación de géneros y la metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo.

### 3.1. *Mala gente que camina* en la historia y en la ficción

Es posible estructurar a los personajes de *Mala gente que camina* de acuerdo con la naturaleza ficcional o real que asumen. Así, entre las personalidades históricas del franquismo que han ocupado un lugar estratégico respecto a la

infancia y a la mujer, y que han sido responsables, directa o indirectamente, de los robos, se perfilan como personajes Antonio Vallejo-Nágera, precursor de las teorías eugenésicas y de segregación; Mercedes Sanz-Bachiller, fundadora del Auxilio Social; Pilar Primo de Rivera, líder de la Sección Femenina y Carmen de Icaza, secretaria del Auxilio Social. No me detendré en sus semblanzas porque su importancia ya ha sido referida en el capítulo anterior. En este apartado pretendo indagar en la determinación de los personajes ficcionales para enfrentarse o adherirse a los sucesos. Los de mayor relevancia para el desarrollo de la trama y para el proceso de reconstrucción o negación de la memoria y la identidad son Juan Urbano, Dolores Serma y su hijo-sobrino, Carlos Lisvano: el profesor-investigador, la poseedora del secreto y el damnificado. A partir de ellos se abre una constelación de personajes que son funcionales a las necesidades de los primeros, desde la madre y la exmujer del profesor hasta Natalia Escartín, la esposa de Carlos Lisvano y amante del narrador.

En el inicio de la novela la vida del narrador se presenta caótica; un hombre mustio, machista y notoriamente egoísta. Sin embargo, a partir de la posibilidad de indagación histórica, la trama se aparta del final anunciado del antihéroe; el giro del personaje responde a una transformación interior que también implica al conjunto social; de esta manera, el comienzo anodino de Juan Urbano actúa como prefacio al encuentro con una historia más general que le servirá de apoyo para pensar su lugar en la memoria histórica y su deber como escritor, acción que lo redimirá del fracaso personal.

No es extraño que Urbano, que va a relatarnos los robos de niños en el franquismo, que va a investigar una identidad colectiva construida con base en una suma de identidades falsas, se sienta él mismo arruinado. Comienza el relato con pesimismo, asimilándose con un Madrid impávido y con la contingencia de que todo eso a lo que se referirá podría no ser contado: "Era un día perfecto para que no empezase esta historia. Estábamos en diciembre; hacía un frío de mil demonios que lograba que la ciudad se pareciera a mi vida como un plato roto a otro plato roto" (Prado 2007: 9). La identidad de Urbano, forjada en un país lleno de ausencias, está resquebrajada al principio de la novela. Restaurar el pasado le servirá también para recomponerse a sí mismo, por eso no accedemos a su nombre hasta la última página, una vez resuelto el conflicto: "Por cierto, me llamo Juan. Juan Urbano, para servirles.

Con tanto jaleo, casi se me olvida decírselo" (Prado 2007: 460). El narrador solo puede nombrarse después de descubrir la genealogía de Lisvano. Con ello la obra cierra un círculo identitario. No podremos construir el presente sin elaborar el pasado, porque la sociedad actual está condicionada por entelequias pretéritas.

La secuencia fracaso-investigación-redención, que ha sido canonizada en novelas como *Beatus Ille* (Muñoz Molina 1986) y *Soldados de Salamina* (Cercas 2002), se repite también en las últimas obras de Prado: *Operación Gladio* (2011) y *Ajuste de cuentas* (2013). En estas, el mismo personaje, Juan Urbano, se encuentra bloqueado en su vida profesional y rememora las lejanas hazañas de *Mala gente que camina*, hasta que nuevos problemas históricos lo sacan de su ensimismamiento; primero relativos a la transición española y a los núcleos aún activos de la clandestina Red Gladio y, luego, referentes a la corrupción en el *boom* de la construcción y la burbuja inmobiliaria.

En cuanto a la acción de *Mala gente que camina*, se pone en marcha cuando Urbano encuentra la primera referencia sobre Dolores Serma, una escritora de posguerra que compartió amistad y literatura con Carmen Laforet. Al descubrirla, ambos tiempos (presente y pasado) emergen y se reconstruyen en una relación simbiótica. Juan Urbano necesita una historia para sobrevivir al presente y, a la vez, él es el encargado de reelaborar los sucesos ocultos de su país siguiendo las pistas conservadas en el tiempo. Aquello que impulsa la memoria colectiva favorecerá también la construcción de la identidad de Urbano; porque la novela no solamente cuenta la historia de los niños expropiados sino que relata el proceso de producción de la investigación y cómo esta afecta al narrador. En la descripción el autor se esfuerza en plagar los capítulos con fechas, hechos históricos reales y biografías de personalidades del régimen que interactúan con los personajes ficticios. El fin es abrir una zona de indagación pormenorizada que ahonde en los horrores que vivió la sociedad española, pero que también evoque los espantos de las dictaduras latinoamericanas. La referencia transatlántica aparece con insistencia, aún antes de llegar al caso de los robos de niños en España. Las primeras referencias que deja caer Urbano son sobre Uruguay y vienen de la mano de Marconi, el dueño del bar "Montevideo", donde el profesor bebe café negro, sin azúcar y bien caliente, come y también realiza parte de su investigación bibliográfica.

—¿Fueron perseguidos?
—Pues y ¿cómo no? A tres que eran profesores como vos los detuvieron bajo cargos de estar con los Tupamaros. A otro que huyó del país lo fueron a asesinar a Chile; lo mataron a él y a su esposa, y robaron a su hija.
—¿Fue con uno de esos niños secuestrados, como la nieta del escritor Juan Gelman? Conocés el caso, ¿no?
—Pero y ¡cómo no voy a conocerlo, si salió mil veces en los diarios! Eso le pasó a él y a tantos otros. Los milicos se los daban a gente de mucha plata, vos me entendés. Y luego: nunca más se supo. La familia de ese matrimonio huyó a Santiago, hasta donde yo sé, nunca volvió a saber de la niña desaparecida (Prado 2007: 32).

Con este diálogo el narrador anticipa las pistas que luego lo llevarán a identificar el relato de Dolores Serma como la memoria de una apropiación. Simultáneamente, dicha inclusión sitúa la novela en un diálogo de memoria internacional, en una línea de "internacionalización de la memoria" (Macciuci 2010), nutrida de ese ida y vuelta transatlántico. *Mala gente que camina* ilustra lo que explica Lauge Hansen, que ya es posible verificar que "la cultura actual de memoria del estado español es una cultura plenamente integrada en los procesos transnacionales y multidireccionales de circulación de discursos de la memoria" (2015: 146).

Desde otro orden del análisis, los avances en las investigaciones de Urbano (las correspondientes a las tres novelas) dan pie al debate ideológico con otros personajes; en el caso de *Mala gente que camina* es la madre, en el caso de *Operación Gladio* es la jueza Bárbara Valdés. En *Ajuste de cuentas* será Isabel Escandón, la secretaria de Martín Duque, "uno de los mayores representantes de la España de los nuevos ricos, la mafia inmobiliaria, la especulación urbanística, los paraísos fiscales y el dinero negro" (2013: 39).

Consecuente con esta línea de perfiles, la madre de Juan Urbano aparece como contrapunto de sus ideas[1]; la razón principal tiene que ver con una experiencia encorsetada por el espacio represivo del régimen. El narrador puede rastrear los indicios de los acontecimientos que cuenta su madre, pero sus

[1] Este personaje también aparece en *Ajuste de cuentas*, pero su discurso ya no es trascendente para la trama. En la última novela ya se mencionan las pocas fuerzas de la madre de Urbano a causa de su vejez.

recuerdos siempre serán adquiridos, condicionados por el salto generacional; su memoria, en términos de Ricard Vinyes, es una "memoria diferida" (2011: 24). En la madre, en cambio, podemos observar tanto la fraguada presencia del pasado como el enfrentamiento a la nueva forma de remembranza que encarna el hijo; el ansia de callar para olvidar los acontecimientos, frente a la urgencia por descubrir y contar. Esta necesidad lo llevará a enmendar los hechos a través de la indagación y la ficción.

> Intenté imaginar a mi madre en esa época. Ahí está, tan guapa, tan joven y un punto irreverente, en ese Madrid siniestro de 1945, quizá militando en la moda de las llamadas chicas topolino, con unos zapatos de suela ortopédica, un impermeable de celofán azul y el semanario *La Cordoniz* bajo el brazo. A su alrededor, la Falange [...] (Prado 2007: 80).

Este modelo de madre, aunque es estereotipado y está fuertemente forzado a cumplir un rol dentro de la trama, sirve al autor para marcar distancia con otros personajes. Sus acciones nada tienen que ver con las "madres coraje" que podemos encontrar en otras narraciones de expropiación/apropiación como *Si a los tres años no he vuelto*. La progenitora de Urbano responde a las creencias impuestas por las modas y la censura de la época, también manifiesta el conflicto de las dos Españas: "Mira, hijo, las guerras son un espanto y en ellas casi nadie es inocente" (2007: 78). Cada vez que Urbano recupera el pasado por medio de libros o manuscritos y contrasta sus hallazgos con las versiones de la madre, encuentra en ella un diálogo reticente, algo que el narrador aprovecha para reforzar su dialéctica. "Y a mí, que no hacía más que leer libros sobre la posguerra, me venía bien ensayar mis conocimientos en aquellas discusiones" (2007: 74). La pasividad aprobatoria del régimen en la madre choca negativamente con la doble vida que lleva Dolores Serma para salvar a su sobrino. Asimismo, se distancia de la búsqueda que hace Gloria, el personaje que imagina Dolores Serma en *Óxido*, quien se enfrenta a toda una ciudad para recuperar a su hijo. El corte de personaje de la madre de Urbano se repite en la jueza Bárbara Valdés de *Operación Gladio*, que aunque no vivió el franquismo cree en la construcción de un futuro que no remita al pasado. Su propuesta de olvido necesario y controlado escenifica el olvido de la ley y el silencio de las instituciones democráticas.

> Bárbara era meticulosa y competente, pero lo cierto es que con los años se había vuelto también insensible, aunque ella lo llamaba ser profesional. Por supuesto, la sucesión de farsas, componendas y argucias que cada mañana le pasaban por delante de los ojos en el juzgado la había convertido en un ser suspicaz, pero también apático, como suelen serlo las personas que no creen en nada. [...] era contraria a la apertura de las fosas de la Guerra Civil, porque le parecía innecesario remover una época tan lúgubre y tan digna de ser olvidada (Prado 2011: 71-72).

Así, Bárbara Valdés es la ratificación de que el discurso de la madre de Urbano continúa hasta las nuevas generaciones. La llamada limpieza ideológica surtió un efecto demasiado duradero; la versión gloriosa de las "tropas nacionales" transformó los sucesos en el imaginario colectivo, educó a los niños bajo la ideología vencedora e influyó, con objetivos precisos y condicionados, en el futuro de la sociedad española. Si la realidad histórica fue terrible para los perdedores, la ficcionalización que se hizo de ella y el uso público de ese pasado fue aún más crudo, porque estuvo abanderado por el mismo régimen que propició los delitos. Y esto es lo que ha perdurado como herencia.

> Se suponía que teníamos que hacer obras de caridad [...] pero en cuanto te descuidabas, las beatas de la Sección Femenina te metían en unos ejercicios espirituales [...] o unas lecciones degradantes sobre el papel de la mujer en la sociedad y en la familia: ten preparada una cena deliciosa para cuando él regrese del trabajo; minimiza cualquier ruido; apaga la lavadora o el aspirador; recíbele con una sonrisa y deja que siempre hable él primero; ofrécete a quitarle los zapatos; si tienes alguna afición, no trates de aburrirle hablándole de ella. Por Dios santo, ¿no es increíble que aún lo recuerde? (Prado 2007: 83).

Los recuerdos compartidos, condicionados por el entorno, se asemejan a la reverberación de una reminiscencia; es en este sentido que la madre de Juan Urbano y Dolores Serma, en tanto personajes de ficción creados por Prado, representan los arquetipos femeninos de una época. A pesar de la distancia en la experiencia por sufrir realidades prácticamente contrapuestas, ambas comparten la sumisión a los organismos del régimen destinados a las mujeres. La participación obligatoria en la Sección Femenina les permitía conseguir un trabajo legal, un pasaporte, un carnet de conducir o ir a la universidad. Era en esta institución donde, bajo la excusa de obras de

caridad, las *damas* eran aleccionadas para desarrollar el estereotipado papel femenino.

Son muchas las novelas que denuncian la silenciosa dominación de la mujer durante la dictadura, condenadas a ver el mundo "entre visillos", como anticipaba Carmen Martín Gaite (1925-2000) en 1957, con su novela ganadora del Premio Nadal. Siguieron su línea muchas narradoras de su generación, incluso "las chicas raras" de esa época continúan expulsando el oprobio sufrido durante décadas por medio de la escritura, tal como lo hace Rosa Regàs (1933) en *Música de cámara* (2013) con el personaje de Arcadia, quien termina rebelándose y huyendo al exilio. En otros casos, como el de la madre de Urbano, el sometimiento corroe las libertades ganadas por la ya lejana República y propicia un acomodamiento al nuevo modelo. El obligado acatamiento al orden totalitario condicionó los cambios en los hábitos de comportamiento; este proceso también afectó el recuerdo de los sujetos, y con ellos los testimonios en los que se basa la memoria.

> Muchas veces sucede que nos atribuimos a nosotros mismos, como si se hubiesen originado únicamente en nosotros, ideas y reflexiones, o sentimientos y pasiones, que nos ha inspirado nuestro grupo. Nos compenetramos tan bien con quienes nos rodean que vibramos al unísono, y ya no sabemos dónde está el punto de partida de las vibraciones, en nosotros o en los demás. Cuántas veces expresamos con una convicción que parece totalmente personal, reflexiones extraídas de un periódico, de un libro o de una conversación [...] no nos damos cuenta de que no somos más que un eco (Halbwachs 2004: 46-47).

La distancia temporal permite a hombres y mujeres separarse de lo que en un pasado se repetía y percibía como verdad. Los sucesos evocados por la madre de Juan están revestidos de cierta naturalidad que les otorga el haber sido parte activa del pacto implícito en la sociedad franquista, por pertenecer a esa generación. El discurso de la madre, la relación de ella con Urbano y muchas de las referencias al lugar femenino durante el franquismo pueden rastrearse en *Los usos amorosos de la posguerra española.* En la dedicatoria de Martín Gaite ya están presentes los estereotipos de madre-hijo que recrea Prado: "Para todas las mujeres españolas, entre cincuenta y sesenta años, que no entienden a sus hijos. Y para sus hijos, que no las entienden a ellas" (1997: 9).

El narrador ve con extrañamiento los acontecimientos y se distancia de los mismos no solo temporalmente sino también ideológicamente. De esta manera, lo que fue impuesto a la madre de Urbano como el deber cotidiano, ha pasado a ser para el protagonista un estigma de la sumisión al poder, una ratificación popular de los horrores de la guerra.

> [...] había estado hablando de todos estos temas, una vez más, con mi madre, mientras cenábamos. Más allá de las convicciones de cada uno, ¿cómo podían haber admitido que los sometieran de aquel modo? ¿Cómo fueron capaces de encontrarles argumentos a la sinrazón? [...]
> —Mira, hijo —decía, aferrada a su eterna tesis—, es que la República lo hizo muy mal, provocó a los terratenientes, a la Iglesia y a los militares. Y entonces, pues pasó lo que tenía que pasar, que armó la de San Quintín.
> —¿Qué es lo que tenía que pasar? ¿Un millón de muertos? [...]
> —Para empezar, lo del millón de muertos no os lo creéis ni vosotros. Pero fueran los que fueran, eso es horrible, quién esté en su sano juicio no lo va a reprobar. Y, naturalmente, yo no niego que se cometiesen tropelías, en los dos bandos, que canallas los hay en todas partes, ¿O no? A río revuelto, ganancia de pescadores (Prado 2007: 158-159).

Los recuerdos de la madre de Urbano, como cualquier recuerdo, personal o colectivo, existen en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras. Por eso para Halbwachs aquello que denominamos memoria tiene siempre un carácter social. De esta manera, las personas, los grupos, los lugares, las fechas, las palabras, incluso los razonamientos e ideas nos condicionan; asimismo, la vida material y moral de las sociedades de las que hemos formado parte fijan una memoria colectiva. No hay, pues, dos memorias sino una, y esta resulta de una articulación social.

El lenguaje actuará como configurador de la realidad y, por lo tanto, del contexto social. Sin embargo, en las sociedades de control dictatorial el lenguaje y los recuerdos son dirigidos y manipulados autoritariamente, y su influencia traspasa el espacio y el tiempo, impidiendo una forma libre de la memoria. Varios son los patrones de esta coacción sobre el recuerdo o sobre la recomposición del pasado, acorde con los intereses del Estado totalitario, y pueden llevarse a cabo de forma sutil y silenciosa aunque devastadora, como se muestra en el caso de la madre de Urbano. No obstante, también asistimos

a una manera menos discreta de condicionar la verdad histórica, es la que tiene que ver con una coerción física, que se perpetúa décadas después de ocurridos los hechos, a causa de la parsimonia de los gobiernos democráticos en la desarticulación de los círculos dictatoriales.

*El pacto de desmemoria: Dolores Serma*

> Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos).
> Ricardo Piglia. *Respiración artificial*

El personaje ficcional más trascendente de *Mala gente que camina* es el de María de los Dolores Juana de la Santísima Trinidad Serma Lozano; ella es el motor de la acción, el punto de partida para el resguardo de un secreto y, también, el punto de llegada para la revelación de lo oculto que propone la novela. Nacida en Valladolid el 3 de octubre de 1920, es el nexo entre el presente de Juan Urbano y el "suceso" del pasado que se quiere descubrir. El narrador cuenta que Dolores en su ciudad natal vivía cerca de la casa de Miguel Delibes, por lo que se le atribuye una amistad durante la infancia. Tanto la figura de Delibes como la de otros intelectuales de la época le sirven a Prado para proporcionar circunstancias y entornos históricos que refuerzan la verosimilitud del personaje: Cela la invita a sus famosas conversaciones en el hotel Formentor, en Palma de Mallorca; Delibes le publica algunas críticas en *El norte de Castilla* en la época en que es director (1958-1963) y la cita en un ensayo sobre la narrativa de posguerra; también se reseña que aparece en algunos libros que hacen referencia a la vida social del momento, pero siempre de manera indirecta, casi casual; por ejemplo, en las memorias de José Manuel Caballero Bonald y en las de Carlos Barral. El juego metaliterario consolida la existencia de la escritora.

A medida que Urbano indaga en la vida de Dolores, más tiene por seguro que *Óxido*, su novela, es una denuncia sobre el robo de niños durante el franquismo. Sin embargo, hay datos biográficos que no se adecuan a la acusación del libro, de ahí que el extrañamiento del profesor se construya a partir de la identidad pública que había otorgado a Dolores Serma: mujer del

Auxilio Social, secretaria de Mercedes Sanz-Bachiller e inmersa en la Sección Femenina.

> Era indiscutible que Dolores Serma tenía buena prosa y, desde luego, nada en común con las retumbantes hipérboles de algunos narradores orgánicos del franquismo. La verdad es que me costaba unir esa escritura al arquetipo de una militante del Auxilio Social, con su camisa azul de la Falange, su delantal blanco con el yugo y las flechas bordadas sobre el pecho y, en la boca, un lema sagrado: por la Patria, el Pan y la Justicia (Prado 2007: 139).

La novela de Prado propone que *Óxido* fue escrita en 1944, en el mismo año en que se publicó *Nada*. Pero mientras Carmen Laforet (1921-2004) reedita tres veces seguidas la obra ganadora del Premio Nadal, para que Serma publicara la suya tuvieron que pasar dieciséis años. Finalmente se imprime en el año 1960 en una imprenta de Valladolid. Décadas después el profesor Urbano queda sorprendido ante la calidad, la profundidad y la escasa promoción. La historia de *Óxido* versa sobre Gloria, una mujer que busca a su hijo que desaparece cuando sale a jugar. Al no encontrarlo comienza su peregrinación de calle en calle y de barrio en barrio. Vagabundea y pregunta desesperada, pero nadie le puede responder; algunos llegan a decirle que no tiene hijo, es decir, como a las Madres de Plaza de Mayo, también le otorgan la categoría de loca. Urbano encuentra la novela de Serma "asfixiante y contagiosa, con su reiteración contumaz de la angustia de Gloria, que [...] intentaba reconstruir el rostro de su hijo como un escultor que limpiara la herrumbre de una de sus estatuas" (Prado 2007: 141).

Benjamín Prado cuenta la incertidumbre de su personaje en una de sus entrevistas, poniendo en marcha, de este modo, una maquinaria de significado alrededor de su obra:

> La sorpresa se la lleva Juan Urbano cuando, camino de Atlanta, lee un ejemplar de la novela modestamente publicada por Dolores Serma, *Óxido*, y se da cuenta, número uno, de que, contra lo que él había pensado, es una buena novela, una novela rara, una novela kafkiana, extraña para la época, que era una época de tanta ampulosidad, tanta retórica, de todos aquellos escritores pomposos que parecían llenos de oropeles y con una adjetivación selvática que no había cristo

> que se la comiera. Se trata de un libro muy frío, muy duro, muy kafkiano, que cuenta la historia de una mujer. Parece un libro de Beckett (Prado 2007b: 16).

Las palabras del autor de asemejan mucho a lo que describe el narrador mientras estudia la obra de Dolores Serma:

> Era una historia que parecía tener el sello de Kafka, además de alguna conexión con la literatura gótica; y que, para estar escrita en 1944, resultaba muy moderna: sin duda, ése podría ser indistintamente el comienzo de un relato de Samuel Beckett o de Julio Cortázar (Prado 2007: 139).

Entre las declaraciones de Prado (escritor) y la crítica diegética de Urbano (narrador), el lector será persuadido hacia una interpretación de *Óxido* y, en última instancia, también de *Mala gente que camina*. Sin embargo, solo se accederá a fragmentos de la obra de Serma, por lo que, ante la imposibilidad de realizar una lectura plena de la novela, hay que fiarse de la crítica del profesor Urbano, que nos dice que se trata de un texto kafkiano.

El sello de Kafka puede rastrearse en varios de los textos sobre expropiación de menores. Es lógico que la presencia del escritor praguense resurja en un escenario de guerra y con un entramado legal convertido en un insondable laberinto. Al mismo tiempo, el complot burocrático que se urdió alrededor de los centros del Auxilio Social permitió pensar en el territorio español como un gran perdedero de niños, una prisión donde cada familia tenía su propio *proceso*. Con este panorama de desasosiego, la presencia kafkiana es cabal para los textos que se refieren al tema de la ley. Recordemos que el conocimiento de la ley en Kafka equivale a la muerte. El prisionero de "En la colonia penitenciaria" (1919) solo en el momento de expirar sabe su culpa, de manera que entender las leyes y morir sucede en el mismo instante. No obstante, para los asistentes a la ejecución el mandato es ilegible, no pueden leer lo que queda inscripto en la carne sin vida, tampoco saber cuál fue el delito. De igual modo, la tortura que se infringió a muchos prisioneros de las cárceles franquistas y las razones por las que fueron fusilados siguen siendo indescifrables. Esta incertidumbre es uno de los hilos principales de *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil), donde la situación de Jimena en la cárcel se vuelve insoportable no solo por los suplicios, sino por no saber de qué se la

acusa. La pregunta constante sobre el fundamento de su condena es el estigma que la acompaña hasta el final.

Otro de los textos capitales de Kafka para cuestionar el acceso a la justicia es "Ante la Ley" (1915), donde el orden racional de la burocracia aparece llevado hasta el infinito: hay innumerables puertas, porteros y edificaciones. En estos relatos las leyes son, sobre todo, silenciosas; las escasas palabras que recibe el campesino son por parte del guardia, la ley es lo vedado, es el lugar inaccesible, ella no prohíbe sino que ella misma es el objeto de su propia proscripción. Derrida lo explicita diciendo:

> Quiere ver o tocar la Ley, quiere acercarse a ella, *entrar* en ella porque precisamente la Ley no es para ver o para tocar sino para descifrar. Quizás éste es el primer signo de su inaccesibilidad o del retraso que impone al campesino. La puerta no está cerrada, está "abierta" como siempre (dice el texto), mas la Ley permanece inaccesible, y si ello prohíbe, atranca la puerta de la historia genealógica, es asimismo lo que mantiene vivo un deseo del origen (1984: 111).

La ley no tiene género, no es mujer ni hombre, es lo neutro que se ubica en el sitio indefinible del no-saber, y desde allí, inquebrantable, posterga al hombre, traduce su vida a una espera plagada de silencios. Esta incomunicabilidad de la ley tiene el peligro de convertir la espera en olvido.

Para Gloria, la creación de Dolores Serma, también son inagotables los edificios ediles en los que debe buscar, por eso, como veremos más adelante, ella se multiplica. ante el silencio de los organismos del régimen, la escritora inicia caminos alternativos, las vías se abren primero por su ingenio literario y, segundo, por las amistades que mantiene en el ambiente conservador de la época. Cuando después de casi cinco años logra dar con la casa en la que estaba su sobrino, Serma escribe *Óxido* como un legado que guardará celosamente y, a la vez, intentará olvidar, persistentemente. Escribe para olvidar que existió todo lo anterior al encuentro con su sobrino porque, como expresa el Senador de *Respiración artificial*, "todo lo que contamos se pierde, se aleja. Contar es entonces para mí un modo de borrar de los afluentes de mi memoria aquello que quiero mantener alejado para siempre de mi cuerpo" (Piglia 2001: 50).

Con todo esto, la escritura de Dolores funcionará como una contradicción. Por un lado, se constituirá como un exorcismo del pasado, necesario para avanzar; por otro lado, sus palabras fundarán un pacto de amnesia, materializado hacia el final del texto físicamente, en una enfermedad neurodegenerativa. Pero esta alianza que forja para cubrir el pasado arrastra tras de sí una nueva víctima, Carlos Lisvano, a quien la herencia de la genealogía nunca le será trasmitida. "Dolores Serma había conseguido su objetivo de mantenerlo lejos de la verdad a base de alejarlo también de toda afición literaria" (Prado 2007: 422). De este modo, al niño se le niega su historia y con ello su nombre, la resistencia de sus padres, la búsqueda de su tía, el esfuerzo de supervivencia, todo aquello que lo habría definido como *homo psychologicus* o, en una vida adulta, como un posible *homo agens*[2]. A su alrededor se urde una esfera protectora, un mundo imaginario donde su madre es Dolores, que vuelve de un largo viaje, y donde su padre muere como un héroe de la resistencia contra el Tercer Reich.

El temor a que esa España oscura, que comenzaba a transitar largas décadas de estigmatización para los hijos de los vencidos, se siguiera ensañando con el hijo de su hermana, impulsa a la escritora a ocultarlo del resto de la sociedad pero también de sí mismo. "¿Qué futuro iba a tener el pobre, estigmatizado como hijo de rojos y ex presidiarios?" (2007: 438). Hasta la llegada de Urbano, el sobrino de Serma será el producto de una memoria falsa. Cuando Dolores encuentra al niño "su principal tarea fue confundirlo,

[2] Jay Winter y Emmanuel Sivan (1998) mencionan tres dimensiones de la memoria colectiva. La primera, el *homo psychologicus*, se presenta cuando el recuerdo del individuo evoca solo una dimensión íntima de la memoria. Está ligada a la noción de "intuición sensible" de Halbwachs, a ese estado puro de la conciencia que se relaciona directamente con la memoria autobiográfica. La segunda, el *homo sociologicus,* se refiere a la construcción de la memoria a partir de recuerdos ajenos. La existencia de un recuerdo social contribuye a poner orden a los recuerdos individuales. No obstante, en el *homo sociologicus* el pasado también está determinado por una memoria oficial y por las condiciones propias del individuo. La tercera dimensión, el *homo agens*, se refiere a las voces de aquellos individuos que llegan a la esfera pública e influyen en los recuerdos sociales. Si los recuerdos logran mantenerse es porque durante la memoria comunicativa se ha creado un mito que permite que los recuerdos sociales se mantengan vivos. Para esto es necesario que existan portadores que conecten la esfera de lo público y lo privado. Estos mediadores también contribuirán a la creación de una conciencia general de los sucesos ocurridos.

mezclar fechas y acontecimientos en su mente, ir perfeccionando la pantomima del padre heroico y la misión en Alemania y, entre una cosa y otra, borrar de su memoria las reminiscencias de aquellos cuatro primeros años de su vida" (2007: 439).

El plan de reeducación fue exitoso: Lisvano no solo no recuerda su pasado sino que se muestra incrédulo ante la historia de Urbano, a quien rebate diciendo que lo que menciona son todas leyendas, "un investigador debería saber que la Historia no se compone de fábulas, sino de hechos probados" (2007: 228). Mientras la ficción de Serma ocupa el lugar de la verdad durante más de sesenta años, la historia real contada por Urbano es desmitificada y convertida en "fábula". El abogado queda marcado con el primer engaño de su vida, el de Dolores; a partir de ese, el resto de los personajes también tendrán con él una relación en la que de una u otra manera le mentirán: su identidad no es Carlos Lisvano Serma, su madre no es Dolores, su padre no es el héroe Rainer Lisvano Mann[3], no nació en 1946 en Berlín sino en 1940 en Madrid, su profesor de Arte era en realidad su padre y, a la postre, su mujer lo engaña con Juan Urbano.

> Carlos Lisvano, o Bates, miró a Natalia Escartín y a su copa y, como estaba vacía, agarró la botella de Château Cantemerle y se bebió a morro todo lo que quedaba. No le culpo. Y menos mal que no parecía haberse dado cuenta de que, encima, me estaba acostando con su mujer. La verdad es que hay noches en las que uno no debería salir de casa (2007: 443).

La mentira fraguada por Dolores condena a su sobrino a un pacto de desmemoria, a permanecer anclado en el mundo que le urdieron para mantenerlo a salvo. El narrador, a la espera de una resolución simplista, ideal, se muestra indignado porque el abogado no acepta su historia: "Resulta doloroso que, una vez que Carlos Lisvano, o Bates, pudo saber la verdad, no la haya considerado honorable, sino una tara, y prefiera mantenerla oculta. Seguramente, él también sea, en toda su extensión, un arquetipo, un mal síntoma" (2007: 445).

---

[3] Detrás del nombre del padre se hallan las referencias literarias de las que Dolores intentará apartar a su sobrino. Rainer (como el poeta Rainer Maria Rilke), Mann (como Thomas Mann) y Lisvano (sílabas invertidas de Novalis).

La obsesión de Urbano con su objeto de estudio (Dolores Serma) no lo deja ver las consecuencias de la acción de la escritora. Hacia el final la compara con Tomasa Cuevas, Juana Doña y Carlota O'Neill, "gente como Dolores Serma, cuya inteligencia, abnegación y coraje sirvieron para rescatar a su sobrino de un incierto porvenir y darle una vida digna, aunque para ello tuviera que inmolar su propio futuro, tanto literario como personal" (2007: 445).

Por mucho que los propósitos de Prado con su personaje hayan sido bienintencionados, Serma no puede compararse con los grandes nombres de la cárcel de mujeres. La lucha por la tutela de su sobrino para darle una vida más "digna" no promueve la conservación de su identidad. Dolores resiste solamente hasta lograr su cometido, luego renuncia a la resistencia contra el franquismo y borra la procedencia al niño. Tampoco se indica que haya ayudado a otros menores o a otras presas; sus hazañas se restringieron a su grupo familiar; no se comprometió con una memoria colectiva como en el caso de las presas históricas a las que hace referencia, cuyas voces se siguen escuchando aún después de sus muertes. El personaje de Dolores (también el de la madre de Urbano) se entiende y justifica desde las contradicciones y el miedo que le tocó presenciar, pero no desde la excepcionalidad de mujeres de la resistencia como Tomasa Cuevas, Juana Doña o Carlota O'Neill. Serma escribió *Óxido*, sí, pero la versión que estaba sin censurar la ocultó y con ella el secreto que podría haber estimulado una España diferente. Hay que tener en cuenta que "la memoria y el olvido no son terrenos neutrales, sino auténticos campos de batalla, en los que se lucha por imponer las versiones de la historia que han de perdurar" (Amar Sánchez 2010: 122). De este modo, teniendo en cuenta las acciones de la protagonista de Prado, distingo dos Dolores Serma: la primera es la que lucha para encontrar a su sobrino y para salvar a su hermana; la otra es la que una vez terminada su búsqueda, niega el pasado al niño y le impone el nombre de Carlos Lisvano. El personaje que Serma imagina en *Óxido* coincide con la primera etapa de su vida, por eso Gloria será percibida como una heroína. Entonces, si Lisvano es "un arquetipo", "un mal síntoma" como nos dice el narrador, es porque su tía no cumplió el papel de trasmisora; lo salvó del régimen pero le impuso la misma censura que imponen los expropiadores: cambio de nombre, negación del pasado "rojo" de sus padres. De este modo, Dolores funciona como una alegoría de la transición; su pacto de desmemoria, previsto como protección

de su sobrino, termina dejando secuelas irreparables en la próxima generación. No se la puede culpar en las intenciones, pero sí de lo que no hizo. Es culpable de su silencio.

### *Ciudades trampa*

Una de las estampas usuales en la narrativa de posguerra, retomada por Prado, es el perfil de las ciudades devastadas: "La ciudad, hija mía, es un infierno" (Laforet 1946: 26), le advierte la lorquiana tía Angustias a Andrea en *Nada*. Benjamín Prado busca recrear en la obra ficcional de Serma los trazos de la novela existencial realizada en la primera posguerra: las consecuencias de la contienda (el robo de un niño) es lo que movilizará a Gloria, un personaje oprimido, que debe moverse en silencio frente a la incertidumbre de lo que ha sucedido con su hijo.

Además, tanto Serma como Laforet permanecen unidas por una serie de analogías que articulan las dos narraciones. *Nada* es la inmersión de Andrea en Barcelona. El cambio del pueblo a la ciudad no solamente es acompañado por la modificación del espacio sino también por el trauma de la guerra que se manifiesta en la soledad de las calles y en la opresión de la casa de Aribau, que "parecía una casa de brujas [...]. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza" (1946: 17). La novela de Laforet ya se encuentra plagada de "mujeres fantasmales" (1946: 15), incluso los objetos diarios portan la mortandad bélica: "Tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd" (1946: 19).

*Óxido* completa esta idea tétrica y fantasmal con la búsqueda despiadada en una ciudad imposible, oscura. La condición para la preservación del núcleo familiar (madre-hijo) consistirá en superar la desprotección de una mujer sola en una España asesina, y esquivar la hostilidad de "la ley", potenciada por la mirada de los vecinos, los desconocidos, o la guardia civil. En este sentido, las ciudades son simétricas en pesimismo, da igual si es la Barcelona de *Nada* o la de *Cartas desde la ausencia* (Riverola 2008), donde otra Gloria es rapada, obligada a tomar aceite de ricino y privada de la tenencia de su hija. El Madrid representado en *Óxido*, nos dice el narrador, era una

"ciudad obsesiva y abierta en mil zanjas", rescata, igualmente, los puntos de contacto con Laforet:

> Su estilo era de una sequedad hipnótica, en eso coincidía con Carmen Laforet, y el escenario que creaba, aquella ciudad obsesiva y abierta en mil zanjas, en la que el personaje de Gloria, como escribe la propia Serma, "al sentirse vigilada se sentía transparente y se había vuelto frágil, como de vidrio", era muy eficaz, te producía una inquietud adictiva, algo mareante (Prado 2007: 139).

Sensaciones similares se apoderan de Laura, cuando en *Desde la noche y la niebla* (Doña 1978) describe el Madrid que estaba a punto de caer, el de las bombas finales, que auguraban las largas décadas de oscuridad.

> Madrid no tenía una sola luz: en las casas antes de encenderlas se cerraban herméticamente puertas y ventanas para no dejar filtrar ni un solo rayo. Todo Madrid era una inmensa mancha negra; no se permitían linternas y en las noches cerradas sin luna la gente andaba a tientas. [...] En las horas de la noche Madrid era como un gigantesco ciego que se valía de esos apoyos para prevenirse de los grandes hoyos que los obuses y las bombas abrían en mitad de las calzadas (Doña 2012: 37-38).

Esta ciudad convertida en galimatías, donde todas las salidas conducen a destinos trágicos, donde es necesario volverse transparente o mimetizarse en la oscuridad, es también un sitio de encuentro, el de la muchedumbre guarnecida en los bajos del metro para poder sobrevivir, el de las miradas que se encuentran para socorrerse en la misma necesidad de ganar espacio y robarle cuerpos a la muerte. Es la ciudad de *Valor y Miedo* (1938) que Arturo Barea (1897-1957) retrató en sus cuentos, es ese ámbito de desamparo donde cualquier sitio puede ser alcanzado por las granadas, y en que los Junkers convierten la Puerta del Sol en una sombra teñida de sangre. También la que dejó dibujada en sus viñetas Carlos Giménez, en la serie *36-39 Malos tiempos*.

Fatídicos, los personajes de *Mala gente que camina* y de *Óxido* que se mueven por la ciudad están inspirados por los de *Nada*. Desde los nombres propios hasta la zozobra, comenzando por los nominativos de Juan y Gloria. La "chica rara" de Laforet escucha el relato de Gloria, muy similar

en su actitud materna a la Gloria de Dolores Serma, ambas maltratadas y transformadas por las secuelas de la guerra.

> Gloria. —No te quiero decir lo que padecí aquellos meses. Y al final fue peor. Mi niño nació cuando entraron los nacionales. Angustias me llevó a la clínica y me dejó allí... Era una noche de bombardeos terribles, las enfermeras me dejaron sola. Luego tuve una infección. Una fiebre altísima más de un mes. No conocía a nadie. No sé cómo el niño pudo vivir. Cuando terminó la guerra aún estaba yo en la cama y pasaba los días atontada, sin fuerzas para pensar ni para moverme. Una mañana se abrió la puerta y entró Juan. No le reconocí al pronto. Me pareció altísimo y muy flaco. Se sentó en mi cama y me abrazó. Yo apoyé la cabeza en su hombro y empecé a llorar, entonces me dijo: "Perdóname, perdóname", así bajito. Yo le empecé a tocar las mejillas, porque casi no podía creer que era él y así estuvimos mucho rato (Laforet 1946: 54-55).

*Nada* es lo que hay antes y después de *Óxido*. En el universo de Urbano las referencias se repliegan sobre sí como eufemismos de la España en guerra. Los textos de Laforet y Serma se unifican en la contradicción de multitud y vacío, pero detrás de la novela de Serma, a diferencia de la de Laforet[4], se halla la certeza de una denuncia que hasta el momento había pasado desapercibida para la historia y, como si fuera mucho peor, también para la literatura: la *desaparición* de los niños.

> ¿Qué mensaje querría transmitir la parábola del *niño desaparecido*? ¿No resultaba evidente que la novela de Serma hablaba de uno de los más viscosos expolios del franquismo, el rapto o hurto de los hijos de las represaliadas para entregárselos a familias adeptas al Régimen [...]? Porque o yo veía visiones, o en la ciudad siniestra de *Óxido* no era muy difícil intuir una representación de la España onerosa de la posguerra; la historia de una mujer acosada y evidente a todos se podía interpretar como la de cualquier familiar de un republicano preso [...]. Y por supuesto,

[4] En la novela de Laforet hay una alusión a los niños del Auxilio Social que lleva a pensar que nada sospechaba la autora de lo que sucedía en los centros. Laforet reproduce la idea que trasmitía la publicidad del régimen sobre los hospicios. Engañada, Andrea cree que los menores están mejor alimentados que ella: "(¡Ah! ¡Malditos!, pensaba yo. Vosotros habéis comido caliente en algún comedor de auxilio social. Vosotros no tenéis el estómago vacío.) Les miraba furiosa. Daba codazos para librarme de ellos. Un día, uno me escupió" (1946: 192).

> las calles de Madrid y del resto de las ciudades reales eran oscuras, como las de *Óxido*, porque había continuos cortes de luz; y si Gloria caminaba entre *árboles cortados* y *chimeneas frías* es porque se prohibió el gasoil para calefacciones (Prado 2007: 142-143).

Así, la *nada* también es un agujero, un surco, donde no solo desaparecen hombres y mujeres; allí también se engulle a los niños de los vencidos. *Óxido* actúa como alegoría de la herrumbre que comenzaba a cubrir el suelo español. De igual modo que el óxido impregna los objetos de un color rojizo y quita movimiento a los engranajes, el territorio español se cubría de sangre y víctimas amontonadas en las cunetas: "Gloria, que seguía caminando entre zanjas y montones de tierra" (2007: 141), lee Urbano. Comenzaba, así, un largo período de inmovilidad, que se extendería más allá del régimen: "la dictadura nunca se ha acabado del todo. Que en esta España hay aún demasiado de aquélla" (2007: 123).

La inmersión en el universo de posguerra que realiza Urbano a través de este manuscrito suscita la clave para el hallazgo de la verdad. El relato insertado rompe con el estilo y la cadencia del resto de la historia, es más poético, más visceral, más auténtico y menos forzado que algunos episodios de *Mala gente que camina*; hasta el punto que bien podría salir una nueva novela que se denominara *Óxido*. Incluso en *Operación Gladio* se nos informa que Juan Urbano está trabajando en "una edición crítica de *Óxido*, la primera y única novela de una misteriosa autora de la posguerra llamada Dolores Serma, que le había encargado una editorial universitaria" (2011: 241-242).

Si bien la protagonista de *Óxido* lucha por atesorar su memoria, a medida que transcurre la búsqueda cambia para ella la imagen del sujeto recordado. Gloria, en cambio, en tanto transfiguración ficticia de Dolores, se multiplica y se disemina por diferentes lugares. Lo abarca todo. Efectúa una búsqueda imposible.

> Lo que hace Serma, sorprendentemente, es desdoblarla, de modo que ahora está al mismo tiempo en varios lugares y sus pesquisas se multiplican: *Gloria entró en una confitería del centro*, escribe, y a la vez en una fábrica de calzado de los suburbios. Mientras tanto, salía de un cuchitril del arrabal en compañía de un conocido juez y de un callejón cercano al Registro Civil, justo en el otro extremo de la ciudad, donde un joven notario le acababa de vender unos papeles.

> Al alejarse de allí con los documentos, todas ellas se echaron a llorar, jubilosas (2007: 156-157).

El desdoblamiento, asimismo, acentúa la conciencia grupal. La diversificación de Glorias responde también a la reunión de otras madres en la misma situación. La España de posguerra estaba plagada de mujeres a las que les habían robado un niño. Todas aúnan el llanto y se alistan a la búsqueda, emulando también a las futuras-pasadas Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

> Gloria, que ha sido arrojada sobre la acera por sus captores, levanta los ojos y ve a cuatro mujeres vestidas de negro, que la miran desde el otro lado de la calle. "Es que busco a mi hijo", les dice, con el mismo tono neutral, impactante por inadecuado, que usa en toda la narración, cuando ellas se acercan a levantarla. "Salió a jugar enfrente de casa y no lo encuentro". Pero una de las mujeres le hace un gesto de que no continúe: aquí no, calla, no te fatigues, no es necesario; y mientras la incorpora, añade: "Nosotras somos igual que tú" (2007: 156).

Por las últimas citas y por la tonalidad general de la novela, puede aseverarse que Benjamín Prado se ha valido de la experiencia argentina y uruguaya para delinear sus personajes, incluso en las primeras páginas se subraya la influencia transatlántica. Las Abuelas que lograron hallar a los nietos lo hicieron porque unificaron el reclamo, se duplicaron, ocuparon todos los sitios y se enfrentaron a la indiferencia de una ciudad ajada de muerte.

> No sabíamos qué hacer, cómo actuar, ante quién reclamar. Pero pronto salimos de la parálisis inicial y empezamos a buscar, a golpear puertas, a preguntar. Y todo eso en medio del silencio y del terror que imponía la dictadura. No fue fácil. Tuvimos miedo. Aún así nos mantuvimos juntas, tomadas de los brazos como nos ven siempre en las marchas, y seguimos adelante (Carlotto 2008: 129).

La búsqueda multiplicada de *Óxido* responde, de este modo, a una construcción del personaje de Gloria a partir de los casos argentinos, de manera que la fórmula para encontrar al niño está en la lucha grupal[5]. No obstante,

[5] En este sentido es pertinente el documental *30 años de vida venciendo a la muerte*, que realiza la asociación Madres de Plaza de Mayo. En él se resalta la consolidación de la lucha

la conciencia sobre la sociabilización del dolor, si bien pervive en la ficción de Dolores Serma, no es llevada a cabo en su propia historia. Gloria se distancia de su creadora en la colaboración con otras mujeres y en la resistencia. Esta madre es la corporeidad del recuerdo, el sustrato de lo que en Dolores se niega (la lucha colectiva y la memoria). Gloria es literatura y por eso sobrevive a la amnesia de Dolores y al paso del tiempo, porque "la constante reelaboración del pasado que el acto de recordar implica ha jerarquizado el lugar de la literatura, como medio para construir una memoria que se modifica y reescribe al compás de las inquietudes y deseos de los sucesivos momentos históricos" (Macciuci 2010: 19).

El cambio de Gloria también es perceptible, palpable en sus descripciones, porque tiene el ritmo de la obsesión, la misma lógica de la insistencia que captura al profesor Urbano en su investigación cuya fijación termina por absorber los diferentes ámbitos de lo cotidiano. Hay una enajenación en la pérdida y esto la impulsa (los impulsa) a buscar agónicamente el modo de no dejar de recordar porque si se disipa lo único que persiste (la memoria) la muerte de ella y de su hijo serán inevitables. Así, aunque la detengan, aunque la rapen o le den para beber aceite de ricino, Gloria perdura en su peregrinar hasta que, por fin, encuentra a su niño.

Cuando Juan Urbano reconstruye la doble vida de Serma, su papel de vencedora y su realidad de víctima, lo hace por medio de cartas tachadas y el manuscrito en clave (versión diferente a la editada de *Óxido*). Un ejercicio de reconstrucción similar se ve en *Cartas desde la ausencia* (Riverola 2008) y en *Los pozos de la nieve* (Vías Mahou 2008). Igual que en *Mala gente que camina*, en estas novelas la historia se rehace a partir de la fragmentación y, solo cuando ya no queda nada por descubrir, se abre paso a la invención, se rellenan los espacios vacíos con lo que un narrador estima que sucedió. Esta capacidad de "inventar" parte de un acontecimiento histórico, y dar un final verosímil a los personajes de acuerdo con los documentos verídicos

---

como una resistencia de grupo; esa fue la clave de la permanencia y de los logros. Incluso cuando hubo madres que encontraron a sus hijos o a sus nietos, continuaron ayudando a las que aún seguían sin respuestas: "Azucena había dicho algo, todos los desaparecidos son nuestros hijos, con esto estaba socializando la maternidad, potenciando a cada madre y dándole grandeza a cada minuto de resistencia" (*30 años de vida venciendo a la muerte* 2006).

será posible porque detrás hay un pacto de ficción que advierte al lector que lo que tiene ante sí es una novela y no un texto histórico. Pero para que la construcción sea creíble el narrador tiene que hacer suya la historia que cuenta. En el caso de *Mala gente que camina,* Urbano deberá identificarse y crear un lazo con la historia de Dolores y Julia, porque no hay forma de contar lo ajeno si no es apropiándoselo. Toda la historia es el producto de las apropiaciones que hacen los sujetos de diversas historias, en este caso el profesor de instituto es quien encuentra la alternativa a su cotidianeidad en esa redención de dos mujeres asediadas por la muerte y el olvido. Una vez que logra dar la vuelta de tuerca necesaria hacia la revelación es posible convertir lo individual en colectivo.

### *Vivientes*

En las cárceles, los campos, los centros clandestinos de detención, la muerte es el estadio final de un doloroso proceso de deshumanización. La tortura ejercida sobre los prisioneros convierte a sus cuerpos en lugares liminares de la desaparición, en ausentes, en presencias inquietantes y perturbadoras que llevan al extremo la condición humana. No se puede hablar de memoria o de identidad en estas situaciones límite. La existencia del torturado se encuentra en permanente tensión con un devenir no-humano, un devenir monstruo o autómata. ¿Pero quién deviene monstruo en el ejercicio de la violencia sobre el cuerpo? ¿El que tortura, permitiendo a sus pulsiones animales que dominen la razón, o la víctima, que transforma su cuerpo en una masa irreconocible donde todos sus caracteres humanos se encuentran prácticamente borrados? La violencia sobre los cuerpos desarticula las funciones humanas y convierte dichos organismos en otra cosa; los transforma, en la jerga de Auschwitz, en un *musulmán*; de ellos rara vez se conservará la memoria.

> Con los adaptados, con los individuos fuertes y astutos, los mismos jefes mantienen con gusto relaciones, a veces casi de camaradas, porque tal vez esperan obtener más tarde alguna utilidad. Pero a los "musulmanes", a los hombres que se desmoronan, no vale la pena dirigirles la palabra, porque ya se sabe que se lamentarán y contarán lo que comían en su casa. Vale menos aún la pena hacerse amigo suyo, porque no tienen en el campo amistades ilustres, no comen nunca raciones

> extras, no trabajan en *Kommandos* ventajosos y no conocen ningún modo secreto de organizarse. Y, finalmente, se sabe que están aquí de paso y que dentro de unas semanas no quedará de ellos más que un puñado de cenizas en cualquier campo no lejano y, en un registro, un número de matrícula vencido. Aunque englobados y arrastrados sin descanso por la muchedumbre innumerable de sus semejantes, sufren y se arrastran en una opaca soledad íntima, y en soledad mueren o desaparecen, sin dejar rastros en la memoria de nadie (Levi 2011: 119).

Para Agamben, el núcleo originario del poder será la *nuda vida*, la vida descalificada, desprovista de todo predicado, sin relación con la ciudad, la política o el carácter ciudadano (incluyamos en esto una memoria colectiva o una identidad en cuanto sujetos sociales). La *nuda vida* equivaldría a la *zoé* griega; se inscribe en la esfera política y ese sería el núcleo originario aunque oculto del poder soberano. Agamben, ampliando la hipótesis de Foucault, considera la relación entre vida y política tan antigua como el poder soberano mismo, y por eso recurre a una figura equivalente de la *nuda vida* que toma del derecho romano arcaico: el *homo sacer* (un hombre en algún sentido sagrado en la medida en que no puede ser sacrificado, pero que sí puede ser eliminado, asesinado, muerto sin que eso constituya delito)[6].

Un ejemplo de *nuda vida* sería la figura del *musulmán*, porque

> El musulmán encarna el significado antropológico del poder absoluto de manera particularmente radical [...] en el acto de matar, el poder se suprime a sí mismo: la muerte del otro pone fin a la relación social. Por el contrario, al someter a sus víctimas al hambre y a la degradación, gana tiempo, lo que le permite fundar un tercer reino entre la vida y la muerte. También el musulmán, como un montón de cadáveres, da pruebas del completo triunfo de aquél sobre la humanidad del hombre: aunque se mantenga todavía vivo, ese hombre es una figura sin nombre (Agamben 2000: 48).

---

[6] Esta figura jurídica del derecho arcaico romano sostenía que había ciertos individuos que por su investidura eran *homini sacri*. Esto significa que, por su colocación respecto de la institución religiosa, pertenecían a la divinidad, entonces no podían ser sacrificados (teniendo en cuenta que en estas sociedades el sacrificio tenía todavía algún sentido). Así, estos hombres eran considerados sagrados, pero con cierta particularidad, en el sentido de que compartían ciertos rasgos de los sujetos que eran considerados tabú en otras sociedades; es decir, los impuros.

El musulmán pasa por un proceso de *desubjetivación* en el que deja de ser hablante para convertirse en *viviente*. La violencia del campo provoca una salida del lenguaje, de manera que a la pérdida del nombre hay que añadirle la imposibilidad de articular la primera persona gramatical. Si no es posible enunciar un relato que nos constituya como sujetos y que tenga en cuenta el otro, el semejante, tampoco es viable dar cabida a la memoria.

La problemática de los presidios femeninos no se aborda detalladamente en el texto de Prado, lo poco que se observa afecta al personaje de Julia y se perciben más las consecuencias que el desarrollo. El espacio concentracionario durante el franquismo será más recurrente en obras como *La voz dormida* (Chacón), *Presas* (Fernández y Del Moral), *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil) o *La sonrisa del Caudillo* (Buren). De hecho, en estas novelas y dramaturgias la mayoría de las escenas transcurren en prisión.

Tanto el personaje de Cañil, que abordaré en las próximas páginas, como el de Prado, representan los dos caminos descriptos por Vinyes, luego del paso por el "universo carcelario".

> Para algunas significó un trayecto de anulación humana del que jamás se recuperaron. Sin embargo, para muchas otras significó un aprendizaje muy duro sobre el cual se asentaron y consolidaron convicciones y, a través de ellas, su identidad, precisamente aquella por la que habían sido capturadas y encerradas (2002: 15).

Entre las consecuencias más frecuentes de estas anulaciones se encuentra la locura; es decir, la perturbación de las facultades mentales inducida por la exposición repetida a la tortura física y psicológica. Este síntoma está presente en prácticamente todos los textos sobre las cárceles femeninas. Julia Serma (*Mala gente que camina*) acaba sus días enajenada, sin reconocer a su hijo; su estado es consecuencia del martirio al que fue sometida. González Duro, que analiza los discursos de quienes estuvieron en los psiquiátricos franquistas, nos dice:

> El caso fue que en la posguerra los manicomios estaban tan abarrotados como las cárceles, sin que nadie explicara por qué ni para qué [...]. De hecho, muchos de los vencidos enloquecieron por la represión sistemática de que fueron objeto. Pero ocultaron su espantoso sufrimiento y lo soportaron en silencio, pues no podía ser compartido, ni siquiera contado (2008: 11).

Dramaturgias como *Presas* o *La sonrisa del Caudillo* abordan con más detalle la locura en las cárceles de Franco[7], en estos casos ligada directamente a la pérdida de los hijos. En la primera de ellas, la obra de Fernández y Del Moral, se escenifica a diez mujeres en una prisión, entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. La acción transcurre mientras esperan un indulto del obispo por la celebración del jubileo. En la obra, una de las reclusas, Fuensanta, enloquece luego de matar a su bebé. Durante toda la escena acuna un hatillo de ropa y pide leche para alimentar al niño muerto. En la dramaturgia de Rubén Buren la escena es similar, Carmen canta a trapos viejos y ensangrentados, mientras niega la pérdida de su hijo, supuestamente robado:

> Carmen. —Yo paseo con mi niño, por la calle Mayor, vestida de domingo. Los domingos dan merengue, y yo le compro merengue a mi niño. Merengue blanco. ¿Quién está tosiendo? Deja de toser mi niño, deja de toser.
> Remedios. —Vas a perder la cabeza como sigas así, Carmen, llevas demasiados días delirando y este no es un buen sitio para perder la cabeza. Tienes que ser fuerte (2014: 21).

En el caso de Fuensanta y Carmen no queda registro de la locura, tampoco descendencia que recree las causas de la enajenación. En el caso de *Mala gente que camina*, una de las dos hermanas rompe el silencio y escribe; el ejercicio de *Óxido* es el de enunciar, aunque tangencialmente, la demencia de sus vidas y el delirio que se impregnaba en la España franquista. Una locura con la que había que convivir dentro y fuera de la cárcel. El conocimiento de esta verdad permanece oculto por décadas; el momento epifánico no llega hasta que Dolores pierde la noción sobre su identidad y sobre quienes la rodean.

El giro de efecto de *Mala gente que camina* está en el final de Dolores, después de una vida resguardando ese libro que oculta y, a la vez, recuerda la historia de sus desdichas, acaba *presa*, detenida en una enfermedad neurodegenerativa que le ocasiona la pérdida de memoria y el quiebre del *yo* racional (otra forma de locura); paradójicamente, esta pérdida es la que la

[7] También lo hacen cómics como *Cuerda de Presas* (García y Martínez 2005) y *El hijo* (Torrecillas y Alba 2009).

aleja de su misión como guardiana del secreto y le permite a Urbano llegar al manuscrito, hecho que conducirá al descubrimiento de la doble identidad de Dolores Serma.

> Me sentí sobrecogido por lo que acababa de decirme, al imaginar a la pobre Dolores Serma sentada frente a aquel armario, devastada por el Alzheimer hasta el punto de no saber ya quién era y, justo frente a ella, en el armario de su habitación, esa caja en la que estaba oculta la verdad de su vida, todo lo que ella no había podido contar pero tampoco había sido capaz de no decirse, aunque fuera nada más que por escrito y de forma encubierta, una sola vez y para sí misma. La realidad es siempre cruel, pero unas veces más que otras (Prado 2007: 422).

Tanto la anulación de las facultades humanas en Julia y Dolores Serma, como la confirmación de la identidad política en Jimena (*Si a los tres años no he vuelto*), que abordaré en el próximo apartado, condensan los potenciales destinos de quienes fueron segregadas, apartadas y amontonadas en las crueles condiciones de la dictadura española. Las dos caras de la derrota que merecen ser recordadas, aunque las primeras lo serán gracias a la permanencia de las segundas en sus convicciones, por la supervivencia de sus relatos y por la voz que han trasmitido desde su condición de vencidas a las nuevas generaciones.

### 3.2. Sentimentalismo y memoria en *Si a los tres años no he vuelto*

Ana Cañil es una de las narradoras que ha encontrado su sitio dentro de las ficciones memorialistas de los últimos años. Su primer libro, *La mujer del maquis*, que recibió el Premio Espasa Ensayo 2008, se basa en testimonios que le fueron relatando los supervivientes, historias de amor y vivencias de las mujeres luego de la guerra. En *Si a los tres años no he vuelto* sigue indagando en la construcción de ese espacio femenino fragmentado por el triunfo del ejército de Franco, aunque ahora no solo se trata de una historia de amor en el marco de la guerra, sino que también incluye la vida de los niños en las cárceles y la separación de sus madres. La novela, enunciada desde una tercera persona y, siguiendo la categorización de Norman Friedman, con una omnisciencia editorial, relata la vida de dos mujeres: Jimena, una joven pobre,

casada con un comunista de la alta burguesía, y María Topete, personaje que tiene su homónimo en la directora de la Prisión de Madres Lactantes, llamada por las reclusas como "La Topete". La vida ficcional de ambas mujeres es condicionada primero por la guerra y luego por la dictadura, de manera que el enfrentamiento entre ellas escenificará las diferencias entre vencedores y vencidos. Esta divergencia se acrecienta con el nacimiento del hijo de Jimena en la cárcel de Ventas; a partir del alumbramiento la lucha será por Luisito, que representa uno de los tantos niños que el sistema penitenciario franquista expropió para su reeducación.

El relato comienza con un paisaje idílico: Jimena en la pensión que atienden sus padres, "El Paular", disfrutando de una naturaleza que apenas se perturba con la guerra, hasta que la posada se convierte en el refugio de milicianos heridos. La figuración de la familia de Jimena se hace apelando a un saber sobre la mayoría de los represaliados: familias humildes, analfabetas, con escasa formación política. Pero detrás del esbozo de ese pueblo previo a la dictadura, Cañil repone una historia de amor como fundamento del relato. El encuentro de Jimena y Luis reducen la primera parte de *Si a los tres años no he vuelto* a los códigos de la novela sentimental, de manera que los elementos históricos son supeditados a la trama amorosa. "Estaban enfermos de amor, de ese amor que todo lo devora a los catorce y a los dieciocho" (2011: 22). El carácter folletinesco de esta larga introducción bien valdría una descripción como la de *El imperio de los sentimientos* (Sarlo); las miradas de los jóvenes lo ocupan todo, como también lo hacen las miradas de los amantes en las narraciones semanales de principio del siglo xx, la diferencia es que el contexto sobre el que se remonta Cañil es el de la Guerra Civil española.

A partir de los estudios de Mainer (2000) son varios los críticos que han advertido una tendencia sentimental y melodramática en la literatura de la memoria, incluso se ha hablado de "infección sentimental" (Mainer 2005), "epidemia sentimental", "viscosidad sentimental" y "virus sentimentalista" (Gracia 2001). El riesgo que subyace en estas narrativas es la trasmisión al público de una vuelta al pasado edulcorada y despolitizada. Federico Gerhardt (2010), que repone las discusiones sobre este aspecto que suscitó *Soldados de Salamina*, observa en la intención de resaltar lo emocional sobre lo ideológico (desinfección ideológica) y en la separación de la política y la moral con el fin de difuminar las diferencias, las bases del éxito editorial de la obra

de Cercas, una narración centrada en el perdón y la reconciliación que fue recibida por los lectores como "una suerte de remedio" (2010: 201) contra el pasado sin cerrar de la sociedad española. Asimismo, la conversión del trauma de la guerra en literatura de entretenimiento, sentimentalismo y, según el propio Cercas, aventura, sumado al juego autoficcional y metaliterario, posibilitaron el éxito de ventas y la consagración de su obra como una de las más importantes de la narrativa actual.

De manera similar, en su apelación a la emoción de los lectores, la obra de Cañil ha sido un éxito comercial. La buena recepción que tuvo en el mercado (entre marzo y mayo de 2011 contó con cuatro ediciones) permitió que la historia de los niños en las cárceles haya sido asimilada por un amplio número de lectores. Sin embargo, el peso de la pasión romántica que enmarca el relato histórico empaña la intención de denuncia. La producción de Ana Cañil recurre a un título emotivo que remite a la separación durante la contienda, paratextos que invocan el relato de los testigos, descripciones en la contraportada ("las dos Españas" y la "posguerra") que adelantan claves de lectura, detalles de época como una foto en sepia y un lugar preponderante a la voz de los testigos directos: "Esta historia no habría sido posible sin los recuerdos de Trinidad Gallego, de Pepita, de algunos sobrinos nietos de María Topete —ellos saben quiénes son— y de las esclavas del Sagrado Corazón de Jesús [...]. Sin la memoria y generosidad de Ana de la Rocha" (Cañil 2011: 393).

Precede a los agradecimientos un esforzado epílogo en el que explica por qué su obra es verosímil, enumerando los posibles finales de sus personajes y poniéndolos en juego con los personajes históricos, estrategia muy similar a la utilizada por Benjamín Prado dentro de su trama. Este recurso, además de reclamar una lectura que luego no se cumple exhaustivamente en el relato, marca un sentimiento de responsabilidad con el pasado reciente y la memoria de los vencidos. Otras autoras han tenido más acierto en la utilización de este procedimiento. En *El corazón helado* (2007), Almudena Grandes (1960) introduce una nota que titula "Al otro lado del hielo", mientras que Dulce Chacón (1954-2003) en *La voz dormida* (2002) clausura el relato con un extenso agradecimiento a las voces que se pronunciaron: "gran parte de esta novela se la debo a..." (2003: 383). Lo mismo sucede con otros textos del corpus español, como las obras de Ripoll y Hernández donde, a modo de

introducción o de cierre, hay palabras de los autores para dar a conocer sus intenciones, para advertirnos que no se trata de un texto más dentro de una moda sino que se configuran como un intento de acercar la tragedia a los espectadores, una petición de toma de conciencia. Sin embargo, esos textos despliegan una narración cuidada, impactante desde lo que cuentan pero también desde la forma en que lo hacen; al relato de Cañil, en cambio, le sobran detalles, escenas, erratas y lugares comunes. La hiperafectividad soslaya la reflexión sobre el compromiso ético y la comprensión del padecimiento de mujeres y niños en las cárceles de Franco; la cadencia de su prosa y el posible afán por llegar a un mayor número de lectores subsume excesivamente lo ideológico en lo emocional.

*Mundo de presas*

Desde la llegada de Jimena a Madrid hasta su ingreso en prisión, Cañil repone un escenario de la Guerra Civil y los primeros meses de dictadura muy similar al que mencioné en referencia a *Nada* y a *Óxido*: una ciudad destruida por las bombas, corrompida por la desgracia y dispuesta a dejarse extirpar la última fuerza que le queda a su resistencia. Sin embargo, lo que aquí da pujanza a los personajes es algo que no aparece en la novela de Laforet ni en la obra ficcional de Dolores Serma; es la pasión de Jimena y Luis la que los induce a sublimar el paisaje bélico bajo un pacto de amor. El idilio se rompe cuando Luis debe exiliarse en Francia y Jimena es denunciada por su suegra (doña Elvira), que no acepta el ingreso de la joven en la familia. De esta manera se convierte en una *presa*, antigua categoría que es reinterpretada con la guerra perdida por parte del pueblo. *Presas* será el estigma que llevarán el resto de sus vidas miles de mujeres a las que el régimen modificó para siempre, porque "la cárcel jamás fue un paréntesis vital para las reclusas, sino una construcción biográfica que muchos años después las convirtió, por decisión propia, en testimonios activos" (Vinyes 2002: 14).

La acepción de "presas" para referirse a las mujeres en los penales franquistas se ha extendido en los últimos años entre las diferentes producciones. Este vocablo ya no solo evoca la condición de cautividad sino todo aquello que la situación de víctima de la España dictatorial traía consigo:

humillación, torturas, hambre, robo de niños, muerte. Ricard Vinyes marca el precedente cuando lo utiliza en 2002 en el título de su estudio sobre la cárcel de mujeres: *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*[8]. Ana Cañil, que no es ajena a todo lo que se está construyendo alrededor del imaginario de *presas*, trasladada la acción de su novela a las diferentes prisiones femeninas, que le servirán como escenario para introducir los nombres y las biografías de las presas históricas. Jimena pasará por Gobernación, por Ventas, el Hipódromo, San Isidro y La Calzada de Oropesa. El primero de los lugares en el que es interrogada es Gobernación, lugar de tránsito y preludio al sufrimiento de las cárceles; Jimena se inicia aquí en los episodios más degradantes. La proximidad de la muerte y el dolor logran una devastación no solamente física sino interior, que cambiará sus miradas y la manera de dirigirse al resto del mundo. En este sitio tendrá inicio el largo proceso de desubjetivación de Jimena, que culminará en la última prisión a la que es trasladada, la Calzada de Oropesa. Allí, nos cuenta la narradora que "era un fantasma esquelético, pálido que se deslizaba sin pisar los sucios suelos del convento [...]; entró en un estado lamentable, en el que se movía como un ser amorfo, sin objetivos, sonámbula. Sus profundos ojos sólo miraban la nada" (Cañil 2011: 351). Sin embargo, el texto no se detiene mucho más

[8] Cuando el libro se reedita para la colección Testimonios de la Guerra Civil (RBA) el título es reducido a *Presas políticas* (2006). En 2005 la acepción es retomada por el cómic de Jorge García y Fidel Martínez (*Cuerda de presas*), que basa muchas de sus viñetas en las investigaciones de Vinyes. El mismo año se estrena en la sala Triángulo de Madrid *Presas*, escrita por Verónica Fernández e Ignacio del Moral. También en 2005 se utiliza el título para una selección de los testimonios recogidos por Tomasa Cuevas: *Presas: mujeres en las cárceles franquistas*. En 2007 Jorge Montes Salguero realiza el documental *Del Olvido a la memoria: presas de Franco*, donde recoge las voces de quienes lograron sobrevivir: Tomasa Cuevas, Trinidad Gallego, María Salvo, Concha Carretero, Nieves Torres, Soledad Díaz, Angustias Martínez, Julia Manzanal, Carmen Rodríguez y María Cuesta. De carácter testimonial también es *Memoria de las presas de Franco* (2012) de Alicia Ramos Mesonero, estudio que recoge la literatura testimonial de las siguientes presas republicanas: Carlota O'Neill, Mercedes Núñez, Matilde Landa, Soledad Real, Ángeles Malonda, Remedios Montero, Rosario Sánchez, las Trece Rosas, Juana Doña, Ángeles García-Madrid, María Francisca Dapena y María Salvo. A la lista de publicaciones se puede agregar la exposición *Presas de Franco* (2007), organizada por la Fundación de Investigaciones Marxistas, que ha sido presentada en diferentes ciudades de España y Latinoamérica.

ni en la pérdida de subjetividad, ni en el devenir "fantasma" de Jimena, ni en la descripción de la tortura. Salvo excepciones, estas escenas son elididas, distanciándose en este aspecto de muchos de los relatos de base testimonial que en otros momentos sí sigue rigurosamente, como es el caso de *Desde la noche y la niebla*.

En Gobernación también se encuentra con la primera de las leyendas de las cárceles franquistas, Petra Cuevas[9], quién compartió prisión con Tomasa Cuevas y luego dejó su testimonio sobre la vida en la cárcel. Petra-personaje aconseja a Jimena sobre cómo comportarse en los interrogatorios: "la chica de Orgaz le explicó algunas cosas, tales como soportar el dolor pensando en los suyos u odiando con mucha fuerza a aquellos hijos de puta a los que no les iba a dar el placer de cantar" (2011: 87).

El porqué de su encierro comenzará a sospecharlo cuando el nombre de su suegra salga en los interrogatorios. De manera que Jimena no es encarcelada por su militancia sino por enamorarse de un joven de otra clase social; es decir, por la alteración del orden de clases. Otro punto de contacto con las novelas de folletín:

> Ser y parecer: también aquí hay un dilema que afecta al amor. Si alguien parece (por la belleza, por la inteligencia, por los modales) estar colocado por encima de lo que es, se abre una puerta al peligro porque, dentro del orden social, la gente no debe casarse por lo que parece sino por lo que en realidad es (Sarlo 2011: 96).

Finalmente, Jimena es trasladada a Ventas, y la narración dirige su descripción a la situación de esa cárcel que había sido ideada como un modelo carcelario por Victoria Kent, pero que para el verano de 1939 ya estaba superpoblada. En Ventas conoce a Trinidad Gallego[10], que está encarcelada

---

[9] Petra Cuevas Rodríguez (1908-2014) fue militante del PCE y secretaria general del Sindicato de la Aguja durante la Guerra Civil. Pasó siete años en diferentes cárceles franquistas. En 1943 tuvo una hija que falleció a los seis meses por las condiciones de la prisión de San Isidro.

[10] Fue uno de los principales testigos del robo de niños. Durante la Guerra Civil trabajó como enfermera y matrona en el hospital San Carlos de Madrid, donde constituyó un comité de enfermeras laicas. Una vez acabada la guerra fue detenida junto a su madre y su abuela. Debido a su formación, en Ventas fue la encargada de asistir gran parte de los partos. También

junto a su abuela y a su madre porque un vecino falangista las denunció. El personaje cuenta su historia, que coincide con la de la Trinidad real, esa enfermera que asistió a muchos de los partos que se dieron en la cárcel y que fue uno de los testigos más importantes del robo de niños. Murió en noviembre de 2011, meses después de que el libro de Cañil también la retratara como esencial en la lucha por la democracia, pero sin conseguir que su testimonio fuera tomado en cuenta en un juzgado.

Dentro de la cárcel Jimena entiende que no es necesario estar implicado ideológicamente para ser condenado, especialmente en los casos de las mujeres, que mayormente fueron ejecutadas porque sus hijos o maridos habían huido. Jimena reflexionará meses más tarde: "¿Cuántas veces había visto a pobres mujeres, campesinas denunciadas por vecinos que tenían una vieja rencilla y pasaban factura acusándolas de barbaridades? Veinte, treinta años de prisión. Incluso la pepa" (Cañil 2011: 202). Las noticias sobre la represión selectiva hacia las mujeres, ya anunciado en testimonios y en las recreaciones que realizan las ficciones analizadas, se comprueba en *Eva en los infiernos* (2018), del historiador Antonio Peiró, quien a partir del análisis de 781 biografías de mujeres fusiladas en Aragón prueba que muchas de ellas murieron "por sustitución", porque los escuadrones no encontraron a sus padres, hermanos o maridos. La afiliación ideológica con la que se las asociaba era, generalmente, la de los hombres cercanos. Esta investigación patentiza, además, un ensañamiento particular con aquellas mujeres que estaban alfabetizadas, pronunciaban discursos públicos o escribían en periódicos.

Otro método de control y tortura que se señala en los relatos de las testigos es la *incertidumbre*. Todo se tornaba inseguro: los cambios de celda, los traslados, las listas de las condenadas, los pelotones de fusilamiento, no saber

---

pasó por la maternal de Carabanchel y por la prisión de Amorebieta. En el año 2009 se presentó un documento a la Audiencia Nacional con su nombre y el de otras mujeres que pasaron por la cárcel, para solicitar que se les tome testimonio a la mayor brevedad por el caso de robo de niños. Luego de dos años de espera la Audiencia desestimó la petición.

Con motivo de su fallecimiento, en 2011, a los 97 años, Natalia Junquera publicó en El país un recordatorio aludiendo a la memoria de Trinidad Gallego y a la falta de justicia: "Trinidad Gallego murió con la memoria fresca. 'Pero ningún juzgado me ha escuchado', dijo en su última conversación con este diario". Disponible en <http://elpais.com/diario/2011/11/12/necrologicas/1321052401_850215.html> [fecha de consulta: 29-04-2018].

el destino de la familia y de las compañeras trasladadas. Vinyes analiza en la incertidumbre permanente un efectivo instrumento de poder del espacio concentracionario.

> No sucedió en un presidio. Sucedió en cualquiera porque actuó como un sistema, porque la incertidumbre consistía en el eje de un entorno de intimidación sabiamente administrado por religiosas y funcionarias. Un instrumento de aniquilación de defensas, un instrumento de poder que revela la ineficacia intimidatoria de la ideología para el control carcelario real, cotidiano [...]. Por sí sola la ideología habría resultado ineficaz en el cometido de doblegar y transformar (2002: 114).

Con ello, el personaje de Jimena, además de la incertidumbre, debe cargar con no saber las razones por las que está presa: "era difícil explicarle que ser la mujer de un comunista destacado, y fugado, por más que perteneciera a una buena familia, era motivo suficiente para que la tuvieran encerrada a la espera de que él apareciera para detenerlo" (Cañil 2011: 97). No obstante, la sensación que se recuerda luego de la lectura de la novela no es el de una esposa presa porque su marido era comunista, o por los pequeños actos de colaboración con la República, como trabajar en un taller cosiendo la ropa de las tropas, o por la asistencia a un local de apoyo a la JSU. En la trama, la vinculación ideológica es la excusa pero no el motivo de su encarcelamiento. "Jimena ni era tonta, ni bruta, ni inculta, ni puta, ni siquiera roja declarada. Era una simple mujer a la que había que aplastar para que no rompiera la arquitectura interior de la carcelera y de las otras muchas mujeres que la secundaban" (2011: 352). En resumen, Jimena es despolitizada. No es la lucha antifascista sino su lugar dentro del esquema social burgués lo que produce un desajuste y por lo que acaba siendo encarcelada.

Claudia Cabrero realiza una extensa revisión del lugar de la mujer en la lucha contra el franquismo[11], también de las humillaciones a las que se enfrentaron no solo por ser "rojas" (las que lo eran) sino por el rol social que habían alcanzado dentro de la República; "además, las mujeres conocieron las violaciones, el aceite de ricino, el corte de cabello, la reeducación de sus

[11] Para el papel de la mujer en la resistencia antifranquista también véase Di Febo (1979).

hijos y las prisiones religiosas. Y padecieron también un sufrimiento propio, ser culpable de ser mujer, viuda o madre del 'vencido'" (2006: 159). Cabrero lo estudia desde lo sucedido en las cárceles y recoge diferentes episodios de "la caza de la roja" en los pueblos asturianos. Las condenas a las mujeres fueron, en la mayoría de los casos, más absurdas aún que la de los hombres; podían ser encarceladas por una actitud provocativa, por realizar tareas consideradas masculinas o, como se demuestra con el estudio de Peiró (2018), por proteger a sus familiares.

En *Desde la noche y la niebla*, Juana Doña también hace hincapié en el rol de la mujer que acaba en la cárcel; el ensañamiento del sistema franquista se evidencia en los interrogatorios, en las prisiones y en la calle, pero de todas las formas de tortura la de la violación arrastra consigo una deshonra destinada solamente para ellas.

> El abuso de poder de los hombres sobre las mujeres, en estas circunstancias adquiría proporciones dramáticas, las llamadas "rojas" eran menos que nada para los machos fascistas. Las violaciones a las detenidas, nada tenían que ver con el deseo sexual, era simplemente un acto de poder y humillación, el sadismo de sentir debajo de ellos, unos cuerpos que se desgarraban de horror en un acto que está hecho para el placer. Era la afirmación machista, ahí estaba si no esa anciana de setenta años para demostrarlo (2012: 184).

Es dentro de este universo narrativo donde Ana Cañil realiza una descripción detallada de María Topete y su familia. Desde su niñez hasta los fracasos que la llevaron a convertirse en el personaje siniestro de los testimonios de las sobrevivientes. Se habla de su ascendencia, de la infancia de los diez hermanos en San Sebastián y del oculto resentimiento con el que crecieron. El apellido heráldico no se condecía con el nivel económico, una vergüenza con la que el narrador heterodiegético supone que Topete debió crecer y que, unida al ambiente opresivo de la religión y la "buena moral", terminaron por apartarla de su único amor y transfigurarla en una mujer obsesiva que descargó su ira y sus frustraciones con las presas, primero las de la cárcel de Ventas y luego en las de la prisión de Madres Lactantes.

> Con la religión siempre se sintió culpable, más aún desde que descubrió sus debilidades físicas. Quizás por eso, se decía, estaba obligada a pagar con más

esfuerzo que sus virginales hermanas su fe para con Dios. Si no había podido servirle profesando, lo haría con otro tipo de apostolado, que buena falta le hacía a la España que se avecinaba [...]. Ella se redimiría durante toda su vida, y con ella, a las demás mujeres (Cañil 2011: 142).

Entre las explicaciones que se establecen como germen de la represión llevada adelante por Topete, además de los detalles personales, se menciona la influencia del psiquiatra Vallejo-Nágera. A las manos de la carcelera llega *Semana médica española*[12], donde el médico publicó los avances de sus "investigaciones" genéticas; también se menciona la insistente lectura de *La locura y la guerra. Psicopatología de la guerra española* (1939) y la asistencia a las conferencias.

Decididamente, los rojos eran rojos no porque tuvieran un defecto genético, sino por el ambiente exterior y miserable en el que vivían, que los convertía en gente inferior de mente estrecha y mezquina. Una vez que triunfara la causa católica y el Alzamiento del Generalísimo, dedicaría su vida a enmendar ese defecto. Especialmente, en los pobres niños de los rojos, que no debían crecer en el mismo ambiente que sus padres. Tenían que ser reconducidos (2011: 166).

Son varios los momentos en los que la narración se detiene en la descripción de las condiciones en las que se encontraban madres y niños. En estas escenas la autora acude al discurso testimonial. Para narrar la visión aterrada de Jimena ante la mortandad, por ejemplo, se utiliza un relato prácticamente idéntico al de Paz Azzati[13] en las entrevistas de Tomasa Cuevas, cuando habla de la enfermería y de la muerte en masa de los niños:

Antes de girar sobre sus zapatos de cordones, pasó la mirada por el espectáculo dantesco que las rodeaba: niños moribundos en el suelo, atacados de meningitis,

[12] *Semana médica española: revista técnica y profesional de ciencias médicas.* Publicada en Madrid desde septiembre de 1939 hasta junio de 1946, con una periodicidad semanal.

[13] Es otra de las leyendas históricas de la cárcel de mujeres que Cañil recupera como personaje ficcional. Perteneciente a la Comisión Femenina del Comité Provincial del PCE de Valencia. En 1939 ingresa a Las Ventas con una condena de 30 años. Su testimonio es recogido por Tomasa Cuevas; es uno de los primeros que repara en el sufrimiento de los niños en las cárceles.

> algunos con convulsiones. Uno o dos parecían estar ya muertos. Las madres estaban enfermas, histéricas, con las tetas infectadas por el miedo y los recuerdos de las palizas y las torturas (2011: 180).

La situación desesperada de la prisión encuentra consuelo en otra presencia histórica, la de María Sánchez Arbós[14], que es designada por la directora de la prisión como la cuidadora de las madres rojas y autorizada para dar clases a los niños. También se encuentra con las presas de la celda número 8: Matilde Landa, Pura González, Conchita Feria del Pozo, Angelines Vázquez, quienes se encargan de redactar recursos para las compañeras que tenían "la pepa". Uno de los aciertos de Cañil es la descripción de la organización política dentro de las cárceles; de igual manera que en *La voz dormida*, las prisioneras se nuclean para planear fugas, para leer, para cuidar de los hijos de sus compañeras, para pasar información al exterior y desde el exterior. Estos nuevos relatos que transcurren en la cárcel despiertan la memoria de un saber femenino sobre la lucha, sobre una resistencia silenciosa pero activa que en su momento no fue debidamente reconocida. Vinyes se lamenta en *Irredentas* de que no se investigaran antes los hechos, especialmente por parte de los organismos internacionales que podrían haber evitado que el sufrimiento se prolongara aún más.

> La delegación internacional, integrada por un hombre y dos mujeres, antiguas resistentes al nazismo y que habían sufrido la dureza del campo de Ravensbrück, no utilizó una sola gota de tinta para comentar la realidad de las mujeres encarceladas en España [...] tampoco se planteó establecer distinción alguna entre encarcelamiento masculino y femenino [...] probablemente les habría llevado a descubrir dimensiones desconocidas de la represión [...]. Por ejemplo, las desapariciones: los hijos perdidos en la cárcel, desde la cárcel y por la cárcel (2002: 44).

---

[14] A partir de este personaje Cañil abre una nueva historia, la de María Sánchez Arbós y Carmen Castro que, después de ser la una maestra y la otra su alumna, se reencuentran doce años más tarde en Las Ventas. En septiembre de 2005 *El País* dedica un emotivo artículo a la semblanza de estas dos educadoras. Disponible en <http://elpais.com/diario/2005/09/18/eps/1127024809_850215.html> [fecha de consulta: 29-04-2018].

Las que sobrevivieron al espacio carcelario lo hicieron aferrándose a dos finalidades "indivisibles": la primera era salvar sus vidas; la segunda, afirmar la identidad política (Vinyes). Hay una relación continua de las presas con el poder y sus formas de dominio, la cárcel fue una "construcción biográfica" que convirtió sus vidas en "testimonios activos". En los cuerpos de estas mujeres castigadas, de quienes Jimena (*Si a los tres años no he vuelto*), Julia (*Mala gente que camina*) y Hortensia (*La voz dormida*), con sus destinos tan opuestos, se alzan como reflejos ficcionales, se descubre la resistencia y el triunfo ético.

### *Jimena y el triunfo ético*

Si la literatura se hace cargo de los derrotados, de los hundidos por la pérdida, es para nombrarlos, para narrar la historia que se detuvo con la muerte, para imaginar y revertir, dentro de los límites de la ficción, el desencanto de toda una generación. Porque hablar de ellos es darles identidad propia, recuperarlos de la masificación de cuerpos en fosas comunes, salvarlos del anonimato de la muerte. Ana María Amar Sánchez (2010), en su estudio sobre las narrativas españolas y latinoamericanas que abordan las ficciones sobre los vencidos, sostiene que la literatura ofrece representaciones imaginarias como respuesta al trauma de la derrota, porque "lejos de las soluciones simplificadoras de los discursos políticos y mediáticos, los relatos exponen el lazo indisoluble que une cada decisión a elecciones ético-políticas" (2010: 11).

Así, a partir de la distinción entre las categorías de "perdedores/derrotados" vs. "fracasados", se centra en los textos de los primeros porque ellos son los que pueden resguardar la memoria, ellos no se resignan sino que siguen peleando y trasmitiendo una necesidad inconmensurable de persistencia para las nuevas generaciones. Tanto en *Si a los tres años no he vuelto* como en *La voz dormida* (Chacón), incluso en películas como *Las 13 rosas* (Martínez-Lázaro 2007), las presas no se doblegan ante los castigos. En muchas de las narraciones sobre el mundo carcelario español se tiende a evocarlas como mujeres fuertes, con el puño en alto. Tampoco se suelen dar protagonismo

a personajes que se quiebran en los interrogatorios o a las delatoras[15], y si aparecen lo hacen como personajes secundarios.

En el texto de Chacón, por ejemplo, Hortensia no deja de escribir en su cuaderno azul para que su hija pueda entender su lucha, para trasmitir la única herencia posible en su condición: la ideológica. Estas experiencias narrativas están destinadas a no ceder ante la condición de vencidas, porque ese estado también es una elección. Que Hortensia o Jimena elijan estar en un bando o en el otro, esa elección ética, es lo que las induce a seguir adelante aun cuando lo han perdido todo. Sus historias, a pesar de narrar las desdichas personales y colectivas, no hacen de la derrota una excusa para la inacción; es más bien lo que las ayuda a sobrellevar el destino trágico. Siempre hay un elemento (una persona, un objeto) que las mantiene en alerta y les permite resistir. Cuando Trini pregunta a Jimena de dónde saca esas fuerzas ella le responde "del miedo. Del recuerdo de mi abuela, de mi madre" (Cañil 2011: 98), y más tarde será por Luis y luego por su hijo, la filiación se coloca en el centro de la causa por la cual debe mantenerse en pie. No por casualidad en el texto de Cañil aparece solo cuatro veces la palabra *derrota* (o sus derivados), y una de ellas en la voz del grupo de mujeres comunistas, consolidando su intransigencia:

> —Tenemos miedo de gastar aquí toda nuestra juventud. A ti no te han llamado a diligencias, no te ha caído la pena. Pero ¿sabes lo que es entrar con dieciocho años y saber que puedes salir con treinta o cuarenta? Perdemos la vida, la juventud, aquí dentro. Pero pelearemos. A mí, éstas no me van a *derrotar* (2011: 206).

De igual manera, en *La voz dormida* la palabra "derrota" aparece solo tres veces. La primera al comienzo del relato, luego de anunciarnos que Hortensia va a morir, pero que a pesar de eso, no deja de reír:

---

[15] En esto la narrativa española se distancia de la argentina, donde sí hay un espacio ficcional para la colaboración de las detenidas. Desde lo testimonial se acerca el estudio de Fernando Reati y Mario Villani, *Desaparecido: memorias de un cautiverio*. Desde la ficción encontramos ejemplos como *Las islas* (Gamerro 1998), *El fin de la Historia* (Heker 1996), *La mujer en cuestión* (Andruetto 2003) y *Museo de la revolución* (Kohan 2006).

> Ya se había acostumbrado a hablar en voz baja, con esfuerzo, pero se había acostumbrado. Y había aprendido a no hacerse preguntas, a aceptar que la *derrota* se cuela en lo hondo, en lo más hondo, sin pedir permiso y sin dar explicaciones. Y tenía hambre, y frío, y le dolían las rodillas, pero no podía parar de reír (Chacón 2003: 13).

En el texto de Chacón también es significativa la última vez que se nombra la derrota, porque se menciona como una posibilidad futura de reparación: "El rey cae sobre el tablero. Se asume la *derrota*. Se propone la revancha" (Chacón 2003: 319). El resarcimiento de *La voz dormida* está mediado por la escritura, el cuaderno azul cumple la misma función que el cuaderno de Eulalio Ceballos en *Los girasoles ciegos* (Méndez), que sigue escribiendo, aunque no quede más que nieve a su alrededor y su mujer muerta. Escribe para que su hijo sepa quién fue, y cuando su hijo muere de hambre escribe para que quien encuentre los cuerpos pueda saber quiénes son los que están enterrados. En las últimas páginas solamente garabatea el nombre de su hijo, Rafael, compulsivamente deja constancia de su breve paso por una España que no le permitió crecer.

> No sé por qué estoy escribiendo este cuaderno. Sin embargo me alegro de haberlo traído conmigo. Si tuviera alguien con quien hablar probablemente no lo haría; siento cierto placer morboso pensando en que alguien leerá lo que escribo cuando nos encuentren muertos al niño y a mí (Méndez 2008: 46).

Tanto en el caso de Hortensia como en el de Eusebio la derrota acaba con la muerte, pero en los dos casos lo que hay en los cuadernos y el legado que han dejado actúa como médula de la ficción, sin esas escrituras no sería posible la historia de sus vidas. Jimena (*Si a los tres años no he vuelto*) no escribe en la cárcel, pero recitar y leer romances le servirá para crear lazos con su hijo. La literatura se convierte, de este modo, en vehículo y vínculo: "Por si la celda de castigo no había sido suficiente, el primer día que pudo ver a su hijo durante la hora permitida, el niño se echó atrás cuando la abrazó. Se puso rígido. Solo cuando comenzó a susurrarle al oído el romance de 'El conde Sol', Luisito comenzó a relajarse, a terminar alguna de las estrofas con su lengua de trapo" (Cañil 2011: 284-285).

Son muchos los textos hispánicos que recogen la experiencia de escritura y lectura en situaciones límite, en las cárceles o en los CCD (en el capítulo anterior traje a colación el relato de Michel del Castillo). Pero también vale la pena mencionar las cartas de la madre de Albertina Carri que se publican en *Los rubios, cartografía de una película* (2007). Estas misivas son el testimonio ficcionalizado de la resistencia antes de la desaparición; desde la cárcel la madre le indica a su hija los libros que tiene que leer, sobre todo Cortázar, le dice. El cuaderno de notas es un *leitmotiv* en las ficciones destinadas a la memoria del pasado reciente, de una y otra orilla. Cabe destacar la importancia que tiene también en *Dos veces junio* (Kohan 2002), texto que abordaré en el próximo capítulo, aunque aquí cumple otra función. Otro cuaderno, de la marca "Gloria", también de tapas azules, pero ahora de un revolucionario de la Argentina de los años sesenta, Rubén Tesare, es el elemento transgresor de *Museo de la revolución* (Kohan 2006). Se recupera veinte años después de su desaparición cuando una tal Norma Rossi lee ante un representante editorial las reflexiones sobre Marx, Lenin y Trotsky que dejó Tesare.

En estos casos, la derrota no tiene que ver con el fracaso; la vuelta al relato de los hombres y mujeres que no ganaron ninguna guerra otorga también un nuevo sentido a la categoría de héroe. Ahora sus recetas de supervivencia se conforman como una nueva victoria ética. Norma Rossi y muchos de los personajes de Kohan que aparecerán en el próximo capítulo sí pueden incluirse en la acepción de "fracasados". Pertenecen al bando de los vencedores; no obstante, son débiles, resignados y traidores. Personajes de escuálida moral que, sin importar el tiempo que haya pasado, permanecen sumidos en una guerra de la que no estaban convencidos, en la que no creían y en la que tampoco estaban al mando porque su condición era la de subalternos. En ellos se ha impregnado la marca de los perdedores éticos, de sus fracasos no se puede sacar memoria, solamente violencia y vacío.

La conexión que Amar Sánchez encuentra en la mayor parte de los textos es la del recuerdo, el imperativo de decir y reforzar la remembranza aún después de la derrota. Así, la propuesta es un nuevo camino imaginario que se contrapone a la realidad de los vencedores, un mundo ficcional que encuentre el equilibro ante el desajuste del real. "El triunfo de los vencedores elimina el pasado de los vencidos y sólo recuperándolo e incluyéndolo, es posible una ética política; es decir, optar por el espacio del derrotado, rechazar

y resistir el mundo presente de los que ganaron parece ser el único camino que sostiene la memoria" (2010: 58). Para la vinculación de los derrotados con el poder Amar Sánchez retoma a Foucault y su noción de un poder que "circula", "funciona en cadena" y "transita a través de los individuos".

> En una sociedad como la nuestra, pero en el fondo en cualquier sociedad, múltiples relaciones de poder atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social. Estas relaciones de poder no pueden disociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento de los discursos (Foucault 1996: 28).

La idea de que el poder puede producirse en cualquier parte del sistema define, a la vez, su contrapartida: la resistencia al poder también se constituye como un nuevo punto de poder, que se relaciona con el primero. Es el caso de la resistencia en las cárceles franquistas que vemos tanto en *Si a los tres años no he vuelto* como en *La voz dormida*; es el doctor Daniel Da Barca en *El lápiz del carpintero* (Rivas 1998) o el Capitán Alegría de *Los girasoles ciegos*. También aparecen en las ficciones que hacen referencia a las dictaduras del Cono Sur, como *La rebelión de los niños* (Peri Rossi 1980), donde la negación de Laura y Rolando a participar de la "fiesta" de los vencedores es lo que les da la posibilidad de definirse como sujetos contrapuestos al poder central. También Federico en *Ni muerto has perdido tu nombre* (Gusmán 2002) consigna un nuevo tipo de poder y vence a quienes detectaban el dominio por medio del terror. La literatura, el cine, el arte están plagados de ejemplos de las formas de poder como resistencia a través de personajes que escapan de la concepción de héroe tradicional y convierten la *derrota* en un *triunfo ético*. "Aquellos que asumen el camino de los vencidos como única conducta ética posible, persisten en el rechazo al presente de los triunfadores y, a su vez, triunfan sobre el olvido gracias a su resistencia a dejarse seducir por ese mundo de los ganadores" (Amar Sánchez 2010: 125).

### *Mala noche y parir en Ventas*

Como la Hortensia del texto de Chacón, Jimena da a luz un hijo en la planta alta de Ventas; con la ayuda de otras compañeras otorga vida en un

sitio en el que no dejaban de morir niños. La descripción del espacio carcelario en los momentos anteriores al alumbramiento es dantesca. La captación de la atención del lector está trabajada desde la insistencia en lo cadavérico y la putrefacción: "se recogían los cadáveres de las criaturas, el calor ya había descompuesto los cuerpos, que comenzaban a desprender un olor insoportable. Era difícil mantener las moscas alejadas de los cadáveres de los niños [...]. Aquellos insectos negros, de ojos saltones [...] eran el preludio de lo que se comería la tierra" (Cañil 2011: 186).

La experiencia penitenciaria y el horror se presentan tan inasibles que Cañil debe acudir a lo macabro y a lo abyecto para su representación. Y entiendo por macabro la exposición de los cuerpos y los efectos de la muerte en la materia. De esta manera, "son macabras, entre otras posibilidades, las visiones del desgarramiento y descomposición de la carne, incluyendo el paso de las formas óseas al polvo" (Musitano 2011: 47). Lo abyecto, por su parte, es lo que se vincula a la degradación de la vida, lo que produce la muerte, "lo abyecto califica la 'caída' de la materia en la vertiginosa disolución y 'confusión' de las formas que la 'corrompen'. Sucede simultáneamente a la visión 'obscena' del cadáver, cuando es ocupado ese espacio por formas orgánicas no humanas" (Musitano 2011: 57). La utilización de estas imágenes en la obra de Cañil, la obstinación en ellas, responde a un orden que excede el universo diegético. Se nutren de los testimonios (la mayoría de los relatos de las sobrevivientes son exhaustivamente descriptivos en las descomposiciones y en la transformación de los cuerpos vivos y/o muertos) y en un mercado que ha convertido la muerte y los cambios en la materia en una atracción de masas (películas, disfraces, adornos, obras de arte). En los pasajes de Cañil donde la experiencia concentracionaria y la muerte de los niños están sustentadas en los dispositivos de lo macabro, se produce un efecto de impresión y rechazo en el lector; a la vez, conduce a meditar sobre las prácticas homicidas del régimen.

La novela cambia su estrategia cuando se centra en la disputa por el niño, Luisito. A partir de la conciencia de la expropiación, el miedo a la pérdida no es solamente causado por la muerte macabra sino también por la amenaza que se ciñe sobre el destino de los niños: si sobreviven, todos serán apartados de sus madres. Es decir, el peligro es la muerte física, pero también la desaparición ideológica. El personaje de Angelita expresa la vinculación de Topete

en la segregación: "No le gusta que las madres criemos a nuestros hijos. No es mala. A mí ni me mira, pero con mi Pepi se porta como la madre que no soy" (Cañil 2011: 225). A partir de aquí, gran parte de la narración se basa en la batalla por el niño, que a los siete meses es trasladado a la recién inaugurada Prisión de Madres Lactantes, donde paulatinamente se alejará totalmente de Jimena.

## *El improbable* happy end

Hacia el final del relato, como un *Deus ex machina,* aparece la prodigiosa figura de Matilde Reig Figuerola, antigua conocida de la familia Masa, secretaria y amante del empresario Juan March[16] y, sobre todo, la persona dispuesta a ayudar a Ramón (cuñado de Jimena). Milagrosamente, Luis también llega (aunque herido) a Londres y solicita ayuda diplomática. La organización es tal que el propio Luis vuelve a España para recoger a su mujer y a su hijo. Con una triunfal entrada a la prisión organizada por Matilde Reig, en donde nada se había dejado al azar (Jimena vestida de alta costura en color marfil, adornada con perlas, peinada y restituidos sus colores), logra recuperar a su hijo y formar, por fin, una familia lejos de la España franquista.

Con un *happy end* tradicional y luego de un sinfín de padecimientos a los que debe enfrentarse su heroína, Cañil da por finalizada la historia de las expropiaciones en las cárceles. El detallismo con el que se narran los episodios le permite inmiscuirse en la vida de las ausentes y las perdidas; denota, así, una larga investigación con el interés de informar y un esfuerzo de comunicar intenso, que es válido en su función periodística, pero que, sin embargo, no es memorable desde la propuesta de escritura ficcional. La novela está plagada de transcripciones de muchos testimonios (apenas reformulados) lo que, sumado al final inverosímil, quita fuerza a la historia y la despolitiza. Frente a relatos precedentes con una fuerte carga biográfica como *Desde la noche y la niebla* (Doña), donde el personaje de Leonor se despide de Emilio sabiendo que su destino solo podía ser trágico, Cañil opta por un milagro

[16] Estos personajes se basan en la biografía del empresario Juan March Ordinas (1880-1962), uno de los principales responsables de la financiación del alzamiento de 1936. Matilde Reig i Figuerola (1909-1974) fue su secretaria y amante.

que fue imposible en la historia de las víctimas. Juana Doña, aun cuando plantea su ficción desde una tercera persona, solo puede pensar en un final nefasto para sus personajes: "La despedida fue penosa y triste. Los dos tenían la seguridad de no volverse a ver más, como no ocurriese un 'milagro', y ellos sabían que no había milagros" (2002: 109).

De esta manera, los pocos personajes puramente ficcionales del relato de Cañil están exagerados a tal punto que es difícil creer cómo transcurren sus vidas; no obstante, la novela cumple una función en su propósito de narrativa histórico-informativa, trae a la escena el recuerdo de las mujeres que nunca salieron de las cárceles, o de las que salieron después de demasiado tiempo, habiendo perdido allí la juventud, la energía y, en muchos casos, a sus descendientes. Ellas son "vengadas" en la ficción y reivindicadas en la figura de su protagonista. Jimena es la única capaz de enfrentarse a María Topete porque su heroicidad fue ideada, precisamente, para alcanzar lo que el resto de las presas no pudo. Todos esos arquetipos que actúan como los reales, esas anónimas mujeres que hasta hace muy pocos años seguían sin conocerse, como si fueran la evidencia de la vergüenza de una guerra demasiado larga, logran ponerse en primer plano, como protagonistas de un tiempo que pasó demasiado lento y doloroso.

Sin embargo, tanto en la novela de Cañil como en la de Prado, persiste un desajuste entre las diferentes voces de los personajes. En ellos, pese a los buenos propósitos que mueve la "responsabilidad" con la memoria, queda en evidencia la falta de pluralidad. Hay un esforzado intento por imponer una versión de la historia (la de las víctimas) que se contraponga a la hegemonía que tuvieron los discursos franquistas.

> El autor pretende dar cabida a otras versiones del pasado, pero sólo ofrece una como verdadera. Esas voces sirven, de forma efectista, como contrapunto para fortalecer los argumentos del narrador, pero no dan lugar a una auténtica polifonía, sino que son deslegitimadas en el relato al ser atribuidas al ocultamiento de información y al engaño perpetrado por la dictadura (Santamaría 2012: 59).

Las construcciones que realizan Prado y Cañil son desde una saturación de los datos históricos, desde heroínas dolientes hiperbolizadas (las víctimas: Dolores, Julia, Gloria —*Óxido*—, Jimena) que serán cruzadas con personajes

que aparecen desacreditados: los funcionarios del régimen y la sociedad que no opuso resistencia. "Paradójicamente, el narrador no logra a través de su relato dar espacio a la voz del testigo, sino que lo supedita y reduce a una mera figura que le concede legitimidad" (Santamaría 2012: 64). El afán reparador de estos autores y la vocación didáctica con la que dan a conocer lo oculto de la historia están abocadas a asignar una nueva verdad sobre el pasado (la de los vencidos); sin embargo, lo hacen sin reponer las contradicciones que funcionaron antaño, contradicciones que seguimos heredando y que, como los uróboros que engullen su propia cola, hoy se evidencian en una materia narrativa que se repite sobre los mismos esquemas.

### 3.3. Escenarios de l a memoria

> Los actores no desaparecen, porque en el máximo de su rostridad se vuelven de improviso máquina anónima en la lucha por la libertad y la resistencia. Desaparecerá uno, pero florecerán veinte soldados en su lugar, así es la lucha del teatro y así será siempre. Hay algo de inmortalidad en el oficio del actor, tal vez la inmortalidad del teatro.
>
> Eduardo Pavlovsky[17]

Tanto en Argentina como en España el ámbito teatral ha sido pionero en la representación de los robos de niños. En el caso concreto de las obras españolas el teatro no solo se ha adelantado a la producción narrativa sino que también se ha diferenciado en el tratamiento de los personajes y en el efecto conseguido.

---

[17] Esta frase de Eduardo Pavlovsky fue escrita para acompañar la escultura *El aplauso* (Mariana Gabor 2002), colocada en la cornisa del Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), en Buenos Aires. *El aplauso* y la placa con la frase de Pavlovsky conmemoran a los 25 actores desaparecidos durante la última dictadura militar argentina, cuyos nombres pueden verse grabados en los escalones de la entrada al edificio. La escultura representa la secuencia de despedida del espectáculo: desde la reverencia total hasta la elevación absoluta de los protagonistas.

Si comienzo el apartado con la cita a los actores desaparecidos es porque Eduardo Pavlovsky fue quien llevó por primera vez a las tablas los casos de apropiación en Argentina con la obra *Potestad*[18], estrenada en 1985, el mismo año que la película *La historia oficial*. Luego de ese enorme avance hubo que esperar hasta el año 2000 para que el tema se afianzara en el mundo de la dramaturgia con el proyecto Teatro x la Identidad, desarrollado como brazo cultural de Abuelas de Plaza de Mayo y con un corte de producciones precisas que hacen hincapié en la genética, en las marcas heredadas físicamente y que tienen como fin identificar a los nietos que falta por restituir.

En España se llevaron a las tablas tres obras antes de la publicación de la primera novela sobre expropiación de menores (*Mala gente que camina*): *Si un día me olvidaras* (Hernández Garrido 2000), *Los niños perdidos* (Ripoll 2005) y *Presas* (Fernández y Del Moral 2005). Dos años después de la novela de Prado se estrenó *NN12* de Gracia Morales y la segunda obra de Hernández Garrido, *Todos los que quedan*. Y en 2012 se representó en Madrid *La sonrisa del Caudillo*, de Rubén Buren. Respecto a la segunda etapa de los robos se representó la predecible *Una vida robada* (Muñoz de Mesa 2014), la innovadora *Cine* (La tristura 2016) y *El sueño de Laura* (Gómez 2017).

El contacto directo con el público que permite el teatro ha propiciado dos instancias directas de memoria: la primera es la denuncia de los hechos y la información trasmitida a los espectadores, algo que también comparte con la novela, pero que en el caso de la dramaturgia alcanza un resultado inmediato. Hay un compromiso político en estas puestas en escenas porque "el teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad" (Mayorga 1999: 9). La segunda instancia, y esto se ha dado más en los escenarios argentinos que en los españoles, es la apertura hacia un marco de militancia que posibilite la restitución de los niños apropiados. Así, desde la exposición pública de los robos, el teatro ha ocupado un lugar

[18] Esta es la primera de las tres obras de Pavlosvky que abordan la infancia. En 2008 estrenó *Solo brumas*. Con este drama representó la mortalidad infantil y la monstruosidad de lo cotidiano. En 2013 se representó *Asuntos pendientes*, que vuelve al tema de la identidad a partir de la compra-venta de niños, la inserción de los menores en una nueva familia, la violencia infantil y el incesto.

de compromiso con la memoria de los vencidos y con la recuperación de las identidades (en los casos que por razones cronológicas aún fuera posible). Con estas puestas en escena entra en juego una nueva dimensión de la memoria colectiva, ya que "la existencia de ese recuerdo social ayuda a ordenar los recuerdos individuales, y también da un sentido de permanencia y cierta lógica dentro de la colectividad" (Luengo 2004: 24).

En este apartado analizaré dos obras principales: *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández y *Los niños perdidos* de Laila Ripoll. Si bien ambas recomponen la sustracción de menores por parte del Estado, la primera lo hace en los albores de la etapa memorialista, en el año 2000, y la segunda se estrena en pleno auge de la temática, en el año 2005. Aunque ambas son de dramaturgos españoles, la primera se centra en la apropiación argentina y es representada un año antes de que se hicieran los primeros avances sobre el caso español, mientras que la segunda se refiere a la expropiación de los hijos de los republicanos. Las dos abordan las identidades recortadas por el patrón de la guerra, el suplicio físico y psíquico que marcará el devenir de los personajes y del propio texto, y a pesar de que los recursos son disímiles, las conclusiones son similares y en esto está la clave del análisis memorialístico. Ambas representaciones están plagadas de muertos, de niños detenidos en el tiempo, de menores sin nombres reales, de personajes paralizados junto a una infancia que se eterniza en su tragedia.

*Si un día me olvidaras* tiene tres personajes: Pílades, Electra y Orestes. Se divide en una "antesala", designada en su edición impresa con alfa (α), tres actos que llevan el nombre de los tres personajes, un "santuario" señalado con omega (Ω) y un "¿final?". Un cierre inconcluso que se presenta como interrogante, una incógnita que figura la imposibilidad de duelo. Luego del texto de la obra propiamente dicha hay anexos que la sitúan respecto a su intencionalidad: una acotación, un manifiesto, una explicación del origen de las historias relatadas, otra sobre la utilización de la tragedia clásica para significar los hechos contemporáneos y un breve comentario sobre "mito y psicología".

Al igual que *Mala gente que camina* y *Si a los tres años no he vuelto*, el texto de Hernández se basa en hechos reales y acude a documentos históricos y al relato de los testigos para intensificar el efecto en el espectador. Si en las novelas de Prado y Cañil veíamos cómo los estudios de Vinyes condicionaban

la trama a partir de los testimonios expuestos, aquí vemos cómo los testimonios de las víctimas de la última dictadura argentina se integran como parte "verídica" de la obra teatral, lo que convierte a la obra en un intencionado relato memorialístico. En la representación se transcriben cintas y testimonios directos extraídos de la página de APM, de la asociación Madres de Plaza de Mayo, del informe *Nunca más* y de Amnistía Internacional. En el apartado "acotación", alejado de la utilización clásica de las acotaciones, se especifican las fuentes y se hace un llamamiento a seguir luchando por la memoria, para evitar, de esta manera, que los sucesos que se narran vuelvan a repetirse.

En el divagar de los tres personajes mitológicos se entrecruzan los episodios testimoniales de la supervivencia en los CCD; allí se presta especial atención a la reproducción de aquellos que tienen que ver con embarazos y partos en cautiverio. Entonces, a partir de estas voces que relatan el horror, nace la historia ficcional de Orestes, un niño apropiado que convive con un hermano con el que no comparte lazos sanguíneos, Pílades. Sus vidas se alteran con la aparición de Electra, que busca a su hermano robado. Los tres construyen una alegoría sobre la pérdida y la identidad. En esta actualización de los mitos se retoman algunos temas fundamentales de la tragedia griega: el desconocimiento de la verdadera identidad, el incesto, la venganza, el parricidio y la imposibilidad de escapar al destino.

Por otra parte, tenemos *Los niños perdidos*. En la "Introducción" a la primera edición, a cargo de Francisca Vilches de Frutos, se hace constar que el compromiso de la autora "con la Memoria Histórica debe ser entendido también como una consecuencia de las experiencias vividas en su condición de nieta de exiliados españoles" (Ripoll 2010: 17). El texto de Ripoll no utiliza fragmentos textuales de los testigos como *Si un día me olvidaras*; sin embargo, desde el título hay una indudable referencia al estudio de Armengou, Belis y Vinyes, *Los niños perdidos del franquismo*. Asimismo, en la obra se oyen "voces" durante el recuerdo de los bombardeos, estas son huellas fónicas que remiten a los testimonios de las madres. No hay grabaciones como en Hernández pero sí ecos fantasmales que equiparan esa desesperación presente a una angustia pretérita.

> Las Voces El aire. No me des más golpes. ¡No, al agua no! Tiene fiebre. A la enfermería. ¿Dónde está mi niño? Tengo hambre. Me duele. Destacamento

> hospicio. Todos al tren. Al desván por meón. Este niño está muerto. Mi hijo, quiero ver a mi hijo. Tu hijo está muerto. A este niño lo han matado a palos. No sé nadar. Tengo hambre. ¡Mamá! ¿Dónde está mi mamá? [...] A tu padre lo han fusilado. ¡No me pegues más! Aceite de ricino. Tiene gusanos [...]. ¡Mi niño, no me quitéis a mi niño! Verdugos. Quiero salir (Ripoll 2010: 74).

En las tablas, las sirenas que anuncian la muerte se superponen a las frases inconexas de los personajes. El caos que se evidencia en el lenguaje también es trasmitido en el escenario. Todos en movimiento con los brazos en alto, haciendo el saludo fascista, o todos llorando, o todos gimiendo. Los personajes caen al suelo, abrazados, forman un amasijo de cuerpos enlazados por la violencia verbal y física. Estas voces de ultratumba que perturban la acción recuerdan los suplicios de los personajes antes de llegar al orfanato, son los vestigios del trauma, remiten a los testimonios que recoge Vinyes, que describen Rafael Torres y Eduardo Pons o que recuerdan Gumersindo de Estella, Juana Doña, Tomasa Cuevas y Carlota O'Neill. Son las voces históricas las que actúan subrepticiamente en la obra, y aunque su forma sea ficcional, no se oponen a las voces "reales" que recupera la obra de Hernández sino que se complementan con una misma necesidad de supervivencia, sin importar de qué lado el océano se lleve su tributo de muertos.

Para la puesta en escena Hernández se vale de varios espacios: el centro de torturas, la calle, una estación, una casa. Ripoll, en cambio, tiene uno solo: el desván de un orfanato en el que se pueden ver dos salidas al exterior, dos lugares vedados por el miedo de los niños al único adulto de la obra, la Sor. Una ventana abuhardillada les sirve como conexión con el afuera; Lázaro hace pis a las niñas que pasan; entran palomas y murciélagos, pero ellos no pueden salir. A la puerta temen acercarse porque detrás de ella está la verdad; abrir la puerta significa dejar de existir, saberse muertos, por lo cual se quedan jugando adentro, recordando e interactuando con una conjunción de muebles ruinosos (un armario de luna de tres cuerpos), sucios (un biombo), rotos (un sillón de dentista, imágenes de santos incompletas). Algunas telas y los disfraces que hay dentro del armario les sirven para encarnar a los *otros*. En este desván la luz es escasa y la visión acotada, un claroscuro en el que los niños no cesan de reproducir comportamientos ajenos. Los personajes son Cucachica, Marqués, Lázaro, Tuso, Sor y Las voces. La acción de la obra es

una sucesión de juegos, trágicos y siniestros movimientos lúdicos que nos abrirán el relato de sus vidas y de la historia.

*Juegos e historia*

A partir de *Las aventuras de Pinocho* (Collodi 1883) y su incursión en el país de los juguetes, Agamben reflexiona sobre la historia y el juego, ilustra cómo lo lúdico invade la vida y produce una aceleración del tiempo. Si tenemos en cuenta que hay una relación antagónica entre el rito y el juego, según la cual "el rito fija y estructura el calendario, el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos cómo ni por qué, lo altera y lo destruye" (2007: 98-99), los niños de Laila Ripoll pasarán sus años encerrados sin ser conscientes de que el tiempo ha transcurrido fuera de ese sitio perverso donde transcurre la acción. Día tras día se dedicarán a valerse de los objetos que antaño pertenecieron a la esfera de lo económico (telas, espejos, sillones) y lo sagrado (figuras de santos) y lo transformarán en juguetes con los que podrán suprimir el tiempo. "La esencia del juguete [...] es entonces algo inminentemente histórico: e incluso podría decirse que es lo histórico en estado puro" (Agamben 2007: 102). En los objetos del desván pervive la temporalidad humana, metamorfoseados en juguetes han materializado la historicidad que contenían. Los niños los han manipulado, miniaturizado, y ahora los fragmentos de aquello que "ya no es" los mantiene fijos en la historia de sus tragedias.

En la primera parte, las intervenciones de Sor manifiestan el maltrato físico y psíquico; sin embargo, luego de las primeras páginas, Sor deja de existir en tanto personaje, ya que es Tuso quien se disfraza de ella para convertirse en la monja a la que tanto temían. La metarrepresentación se detiene cuando

> se escuchan pasos terroríficos que resuenan en toda la habitación. La Sor abre un ojo y corre a esconderse en el armario, sin tantear; los niños, aterrorizados tras el biombo, contienen la respiración. [...] Se abre la puerta del armario y aparece el Tuso. Es un deficiente de unos cincuenta años. Aún conserva parte del hábito del disfraz de Sor, pero se ha quitado el rostrillo y la toca (Ripoll 2010: 56-57).

En este montaje que los niños llevan a cabo copian el mundo de los adultos que les rodea, el de los captores, ya que ha sido la experiencia directa de

los últimos años. Sor (Tuso) entra en escena con un cuenco de leche en la mano y trata al resto de sus compañeros como a gatos, cuando no se presentan a beber comienzan los insultos, desde unos esperables "desagradecidos", "condenados chiquitines", "salvajes, que estáis sin civilizar" hasta llegar al motivo biológico, a la noción de herencia esbozado por Vallejo-Nágera.

> ¡Cómo se nota la sangre que lleváis! [...] ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! [...] Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales [...]. No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe [...]; mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres (2010: 42, 45, 52-53).

Pero la monja no es la única personificada; también juegan a ser otros actantes del régimen, como la famosa señorita Veneno, esa de quien Juana Doña contaba que por sus antiguos métodos, por su vejez y ferocidad era temida por las reclusas pero también por sus compañeras, esa mujer que sentía orgullo en no ser de las funcionarias que habían llegado por el "enchufe" de ser mujeres de falangistas. Lázaro, en el desván, recupera su voz y pregunta:

> Láz ar o ¿Quién sois?
> Todos ¡La organización juv enil!
> Láz ar o ¿Qué queréis?
> Todos ¡La España una, grande y libr e!
> Láz ar o ¿Qué os sostiene?
> Todos ¡La sangr e de nuestros caídos!
> Láz ar o ¿Quién os guía?
> Todos E l Caudillo.
> Láz ar o ¿Qué os mueve?
> Todos ¡E l recuerdo de José Antonio!
> Láz ar o ¿Cuál es vuestra disciplina?
> Todos ¡La F alange!
> Láz ar o ¿Cuál es vuestra consigna?
> Todos P or el Imperio hacia Dios.
> Láz ar o ¿Cuál es vuestro grito?
> Todos ¡Arriba España! ¡V iva Franco! ¡Bien! ¡Bien! (2010: 67-68).

El desempeño de los personajes del régimen se hace más terrible cuando es trasmitido por los niños, cuando de sus voces salen las mismas sentencias que los condenaron. Ellos perpetúan la escena de sus maltratos; la violencia de la calle y de los centros invade el espacio de los juegos y sublima el sitio de la niñez a una educación castrense. Tuso, que es quien produce los recuerdos de lo que sucede en ese desván, es quien más ambivalencia tendrá en los roles. Este personaje, lisiado psicológicamente, atormentado, deberá expulsar en la representación el recuerdo. Los niños que gritan, sufren y juegan a su lado no son más que brumas, sombras del pasado que necesitarán ser exorcizadas. Tuso es un personaje mutilado en sus emociones, en la obra actúa también como alegoría de una España tullida, de un país maltratado que no ha podido resolver el destino de sus muertos, ni de sus vivos.

Los niños del desván no tienen armas ni muñecas (al menos no enteras) como los niños que leen *Flechas y Pelayos*, juegan a disfrazarse y a los trenes. Pero el juego de locomotoras y vagones, si bien comienza como una inocente propuesta termina como todo en ese lugar lúgubre, acaba siendo el recuerdo de la pérdida. Los trenes para ellos han dejado de evocar aventuras y viajes, ahora son el espacio de la prisión, un desfile de inmolados que van o vienen de los campos de exterminio. Los trenes significan vagones repletos de niños y madres sin agua, sin comida, apilados contra las rendijas como si fueran parte de un solo cuerpo de vencidos.

> Cuca ¿Y si jugamos a los trenes, que es muy emocionante? [...]
> Lázaro [...] ¡Atención, atención, el destacamento hospicio al tren! Chaca chaca cham piiii, piiii. [...]
> Cuca ¡Tengo sed!, ¡quiero agua!
> Lázaro ¡Atención, atención: No hay más agua ni más sardinas hasta llegar a Madrid! Chaca chaca chaca.
> Cuca [...] Y pasaban los días y las noches. Y dos sardinas con un vaso de agua. Hacía mucho frío. Olalla se murió y olía muy mal. Luego se murió Antón, entonces olía peor. Nos arrimábamos a una ventanita que había, muy alta, muy alta, para poder respirar. [...]Gritamos tanto que no se podía dormir ni nada de nada. Luego, al cabo de unos días, ya gritábamos menos. [...] Y pasaban los días y no llegábamos a ninguna parte. [...] Entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo "¡Qué mal huele!", y dijimos: "Es que se han muerto unos niños" (2010: 80-81).

Lo cotidiano de los juegos en *Los niños perdidos* se ve alterado por una situación imposible pero concreta: los traslados de menores desde diferentes partes del país a los centros del Auxilio Social y los orfanatos. Ripoll recupera en este pasaje el saber de los testigos. Juana Doña describió el trayecto Alicante-Madrid, y en su relato reconstruyó cada una de las paradas de esa prisión improvisada, "el tren estaba largas horas parado y cuando andaba lo hacía a paso cansino, era la lentitud de la muerte, otro niño había muerto en el vagón" (2012: 80). Son sus textos y los de Tomasa Cuevas, los que abren el espacio que posibilita estas obras[19], describen con naturalidad pasmódica lo inenarrable:

> Alguien con poder había ordenado desde algún despacho gubernamental que partiera una expedición infantil hacia un destino desconocido para los pasajeros y sus madres, "un tren de hierro y madera que hacía chas, chas". Un tren en marcha cargado de hijos de reclusas no es un hecho banal, accidental. Era una empresa que exigía una decisión política y un apoyo logístico suficiente (Armengou *et al.* 2002: 58).

Lo más horroroso, lo que más nos atormenta como lectores de estos relatos es el carácter familiar con que se cuentan los hechos en la voz de los testigos directos. La traslación de los testimonios hacia la narrativa ficcional se valdrá de ese componente cotidiano para recordar que la magnitud de los hechos que se cuentan en la dramaturgia son solo una muestra, un índice de la ramificación de la violencia y de su naturalización.

[19] La imagen de los trenes es recuperada también desde otros formatos, aunque con vocabulario y alusiones prácticamente iguales que en los testimonios. En el cómic *Cuerda de presas* se dedican varias viñetas a ilustrar el traslado de los niños: "como ganado" en "aquel tren [que] hacía chas chas". Como en la obra de Ripoll, se resalta el hambre, la sed, los gritos, la separación de los hermanos, la pérdida de los nombres: "no quiero olvidarme. Ni de mi sangre ni de mi nombre" (García y Martínez 2005: 40-41).

*Lo siniestro y lo fantasmagórico*

> El fantasma tiene su lógica, su historia, su ritmo (el *ritornello*). Historia, lógica y ritmo constituyen una política del fantasma.
> Daniel Link, *Fantasmas*

En 1919 apareció el famoso ensayo de Freud "*Das Unheimlich*" ("Lo siniestro"), que retomaba lo ya dicho por Schiller (1795) y por Ernst Jentsch en "Sobre la psicología de lo siniestro" (1906): lo siniestro es lo que señala las cosas que tendrían que haber permanecido ocultas, secretas, pero que, por alguna razón, han salido a la luz. Con esta acepción se explica lo espeluznante, lo que produce angustia. Este vocablo representa lo opuesto a *heimlich*, que sería lo íntimo, lo familiar. No obstante, Freud advierte que *heimlich* no posee un sentido único. Por un lado representa lo que es familiar, confortable y, por el otro, lo oculto, lo disimulado. De manera que *unheimlich* tendría que ser empleado como antónimo de la primera acepción. Lo siniestro se trata de un espanto que afecta a las cosas conocidas, un extrañamiento de lo cotidiano que viene, en definitiva, a alterar los cuerpos. Aquello que era cercano se vuelve inhóspito, peligroso. Freud recurre a los cuentos de E. T. A. Hoffmann para explicar los procedimientos de lo siniestro en las narraciones. Uno de estos mecanismos es crear incertidumbre en el lector.

> E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la "duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado" [...]. "Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones [...] consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómata" (Freud 1919: 5).

Otra de las formas de lo siniestro es la idea del "doble", el "otro yo", que supone la identificación de una persona con otra, pero también perder el dominio sobre el propio yo y que otro, ajeno, aunque igual en apariencia, ocupe su lugar. "Desdoblamiento del yo, partición del yo, sustitución del yo; finalmente con el constante retorno de lo semejante, con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales" (Freud

1919: 8). Igualmente, hechos como la repetición involuntaria pueden volver siniestro aquello que en otras circunstancias sería inocente, "imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de 'casualidad'" (Freud 1919: 9).

Siguiendo a Freud, en la obra de Ripoll es posible distinguir tres formas de lo siniestro. La primera es la escasa distancia que media entre los juegos repetitivos de los niños y el espanto diario al que son sometidos. Todo aparece como una faceta más de lo lúdico, un elemento siniestro que recorre la escena sin que los espectadores puedan, en un primer momento, reaccionar ante él. En *Los niños perdidos* aquello que nos trasmitía confianza (los disfraces, los juegos de trenes) ahora, por medio de la represión que evocan los niños, se vuelve extraño y enemigo. Causa espanto y angustia. Otros elementos de la escenografía como las "imágenes de santos a las que les falta un ojo o alguna mano" (Ripoll 2010: 37) ya llevan implícito el carácter siniestro y contribuyen a implantarlo en el escenario[20].

Una segunda forma de lo siniestro se sugiere a partir de la idea del doble: los niños no solo se disfrazan de los representantes del régimen sino que también se transforman en ellos. No imitan, sustituyen el "yo" por "otro yo" ajeno. Pronuncian las mismas palabras y cometen los mismos actos que sus expropiadores. En las primeras escenas no sabemos que Tuso es la Sor, el resto de los personajes también lo ignora. Tuso es fagocitado por la Sor provocando espanto en los niños.

---

[20] Entre los ejemplos que rescata Freud en el citado ensayo, recurre al efecto siniestro que causan las amputaciones de las manos y de los ojos. Por un lado, cuando explica "El hombre de arena" (Hoffmann 1817) argumenta que el efecto siniestro no está solamente en la muñeca Olimpia, aparentemente animada, sino que la idea central de lo siniestro está en el "hombre de arena", que arranca los ojos a los niños: "El sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura del arenero, es decir, a la idea de ser privado de los ojos [...]; la experiencia psicoanalítica nos recuerda que herirse los ojos o perder la vista es un motivo de terrible angustia infantil. Este temor persiste en muchos adultos, a quienes ninguna mutilación espanta tanto como la de los ojos. ¿Acaso no se tiene la costumbre de decir que se cuida algo como un ojo de la cara? El estudio de los sueños, de las fantasías y de los mitos nos enseña, además, que el temor por la pérdida de los ojos, el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración" (Freud 1919: 6). Por otro lado, recuerda el cuento "Historia de la mano cortada" (Hauff 1825) para describir cómo en este relato aparece lo siniestro a partir de la amputación de la mano, hecho que también relaciona con el sentimiento de castración.

Cuca (A terrado.) ¿Era ella?
Mar qués C reo que sí
Cuca ¿La de v erdad?
Láz ar o N os huele, no para de rondar porque nos huele.
Cuca M e he vuelto a hacer pis.
Mar qués ¿Y el Tuso?
Láz ar o Se habrá escondido
Cuca M e está entrando miedo
Mar qués ¿Le habrá visto?
Láz ar o N o creo
Mar qués Como le pille...
Láz ar o Sí.
Cuca M e está entrando mucho miedo (Ripoll 2010: 39).

La idea del doble también sirve a Ripoll para representar el proceso de asimilación que las expropiaciones produjeron en los niños. Los pequeños mudan sus actos, sus pensamientos y en el caso de Tuso también su cuerpo. Si como dice Mayorga "en cada obra de teatro se hace o se deshace conciencia, se construye memoria o se destruye" (1996: 118), Ripoll se vale de la figura del doble para denunciar una transformación ideológica y construir una política de memoria en torno a la pérdida de los menores.

El tercer elemento siniestro de la obra tiene que ver con la incertidumbre que se crea en el espectador. Así, lo espeluznante no solamente impregna la situación vivida durante la clausura en el desván sino que, a su vez, es representado por los niños enclaustrados y torturados por el hambre y el miedo. Los niños del desván son lo humano ya no-humano, una figura de transición y pliegues; ellos son espíritus que solo tienen existencia en los recuerdos de un enfermo mental que ha quedado atrapado en el pasado violento. *Los niños perdidos* son personajes sin vida. Cuando se descubre al espectador sus muertes, esos juegos que perpetuaban se convierten en doblemente siniestros; ahora son cuerpos ausentes, almas perdidas en el fragor de una guerra que lo cubre todo. Los personajes interactúan hasta el final de la obra con Tuso, y aunque viven en su imaginación también se ofrecen a la visión de los espectadores, que reciben el golpe de lo *unheimlich* junto al reconocimiento de la fatalidad: todos han sido asesinados. Cuca fue empujado por la ventana

por la Sor, Lázaro y Marqués fueron golpeados con el bastón hasta que se desangraron, y Tuso, el único sobreviviente, fue quien se vengó de la monja.

> Tuso ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! [...] Luego vi que ya no respiraba, así que escondí la cuerda y fui a quitarle las llaves para sacaros de aquí [...]. No me dejaron ni acercarme [...]. Y yo seguí todo el rato "Que hay dos niños, que hay dos niños" pero nadie me hacía caso. Pa' mí que sabían con el pastel que se iban a encontrar y pensaron que cuanto más tarde mejor (Ripoll 2010: 109-111).

Los niños perdidos son niños-espectros que regresan de un limbo histórico y de un olvido institucional, vuelven para representar los sucesos tristes pero habituales del pasado colectivo y enfrentan a los espectadores a él.

Otras dramaturgias españolas como *NN12*[21] de Gracia Morales también recurren a escenarios fantasmagóricos para contar el robo de niños. En este caso es el espíritu de una desaparecida el que desconcierta la escena. Aunque en esta obra no hay incertidumbre, sabemos quiénes son los vivos y quién el muerto desde los primeros minutos del espectáculo. Los personajes son cuatro: una forense que analiza los restos de una NN, un joven que está esperando los resultados para saber si es su madre, un hombre mayor que acaba siendo el represor y el espíritu de Patricia Luján Alvares, una joven maestra violada, torturada y asesinada. Si bien la obra no da pistas sobre la geografía o el tiempo en que suceden los hechos, estos tienen características tanto de la dictadura argentina como de la española. La obra propone que el proceso de recuperación de la identidad de la desparecida sea presenciado por la misma víctima. La NN asiste a la identificación del hijo que nunca conoció porque se lo quitaron en el nacimiento. Madre e hijo, cada uno de un lado

[21] NN son las iniciales de la expresión latina *nomen nescio*, que literalmente significa "desconozco el nombre". Se utiliza para hacer referencia a aquellos cuerpos que fueron enterrados en fosas comunes y de los que no se conoce la identidad. El número 12 del título hace referencia al número de identificación dentro del laboratorio. Esta obra ganó el premio SGAE 2008 y se estrenó el 3 de julio 2009 en el Teatro Calderón de Motril (Granada).

del universo pero ambos presenciados por el espectador, logran ser libres por medio del trabajo de la forense. Patricia recupera poco a poco sus recuerdos, las caras de su familia, al mismo tiempo se entera de qué sucedió luego de su fusilamiento; el hijo, fruto de una violación por parte del carcelero, descubre su verdadera identidad. Ambos llegan en el mismo instante a conocer la verdad y esto los hace libres.

Bajo similares criterios, la representación de *Si un día me olvidaras* sigue la estela de quienes han quedado detenidos en la infancia traumática. Sus personajes también son fantasmas, y la lucha de otro tiempo se perpetúa en el tiempo de la obra. La historia alegórica intenta ser atemporal, pero el contraste con los testimonios que interfieren constantemente en el diálogo de los personajes permite situar la acción durante la última dictadura cívico-militar argentina. Sin embargo, las bombas que no dejan de caer y la lucha cuerpo a cuerpo conmemoran un escenario español más que bonaerense. No hubo bombas lanzadas desde los aviones en la última dictadura argentina, aunque, como inquiere Vázquez-Rial, "no pocos lugares de Buenos Aires parecían bombardeados, heridos de una guerra que no había sucedido" (2006: 162). En ambas dictaduras desaparecieron niños, en ambas quedaron cuerpos perdidos en las fosas comunes. Y esos muertos sin resolver regresan a través de la ficción, pisan los escenarios y encuentran voz a través de los actores. Las generaciones que han crecido con la presencia oculta de los ejecutados y con los secretos de los que no se hablaba por miedo, por dolor, por propósito de olvido, buscan nuevas formas de acercarse a su historia. Que la representación ficcional de los muertos sin identificar que pueblan el suelo español y de sus hijos perdidos sea, en estas obras, a partir de fantasmas, es por lo menos revelador. Algo vuelve y perturba la memoria. Se vuelve espeluznante, siniestro.

## *¿Qué hacéis con los niños?*

En la "antesala" de *Si un día me olvidaras*, alfa (α), se narra el principio de todo. El comienzo de eso que va a traerse a escena y que será, para los personajes y para el espectador, terrible. En esos instantes iniciales, priman los gritos de bebés, la sangre, y una pregunta tajante que será el eje de la obra:

"¿Qué les hacéis a los niños? ¿Qué hacéis con los niños?" (Hernández 2001: 7). Interrogante al que volveré con *Dos veces junio*, ya que ambos textos remiten con esta pregunta a dos temas centrales de las narraciones de apropiación: primero, la violencia física; a los niños se los tortura para coaccionar a sus madres o, si tienen edad suficiente, para sacarles información; y segundo, a los menores se les arranca la identidad. Los niños "elegidos" son forzados, sin saberlo, a un nuevo linaje. Se les cambia de nombre, de familia, de grupo. Hernández abordará sendas acciones desde los dos universos que desarrolla su dramaturgia, el alegórico, el que recurre continuamente a las referencias de los mitos griegos, y el testimonial, con el relato literal de las víctimas, extraído de las páginas oficiales, de las organizaciones de derechos humanos y del informe *Nunca más*.

La primera respuesta al interrogante, la tortura física, ocupa gran parte del tiempo de la acción. Las víctimas serán principalmente mujeres y menores. La "antesala" funciona como umbral de la vida —representada por el parto— y de la muerte. Nacen niños en cautiverio, "niños de matadero" que son "extirpados", "quirúrgicamente desmembrados de la madre", "condenados" y "entregados al amor de los verdugos" (Hernández 2001: 8). Casual o no, la utilización del adverbio "quirúrgicamente" tiene mucho de acierto en la obra de Hernández. Cuando se produce el golpe de Estado en Argentina, las fuerzas armadas hablaron de una "operación de cirugía mayor" que era necesario emprender en el país para poder "salvarlo". De hecho, las salas de torturas en la jerga concentracionaria eran denominadas "quirófanos" (Calveiro 2001). La metáfora médica contiene en sí misma el duplo enfermedad-remedio: será necesaria una "intervención" para "extirpar" las células cancerígenas que se han instalado en la sociedad. Si se yergue sobre la comunidad la amenaza de una posible pandemia, la función de los representantes del Estado será evitar el contagio, darle "solución final" al malestar.

En la obra de Hernández, cuando termina el tratamiento "quirúrgico", los mismos cuerpos embarazados que albergaban "enfermedad" y vida son obligados al vacío. A un ahuecamiento que se propone múltiple, porque se les niega la descendencia, porque se los despoja de toda cualidad humana y porque finalmente se los elimina. Son arrojados desde los aviones: "las manos al aire / flotando / en la caída / abajo el vacío / el mar [...] silbido atronador tímpanos destrozados / cara deformada / cuerpo abierto se desparrama

en el aire / mis entrañas / abiertas / en el blanco / blanco / blanco / blanco / encuentro con la nada" (Hernández 2001: 9). El dramaturgo describe la caída como descomposición del cuerpo y hace hincapié en el vientre, que aún supone abierto por el parto. Cuando se mencionan las entrañas cambia la persona, aquello que era un poema impersonal pasa a ser enunciado por una primera persona que utiliza el pronombre posesivo. En este cambio no sabemos si es la voz del poeta que siente que esas entrañas abiertas ahora también pasan a ser suyas, o si es la voz de la víctima, su fantasma, que se manifiesta y toma la palabra. La desintegración, el blanco, la forma en que *desaparece* la madre, sugiere más una presencia fantasmal en la obra que una secuencia de asimilación poética.

Esa "antesala" ya contiene el final, el alfa anticipa el omega. En sus letras no solamente está implícito el mundo griego que los personajes magnifican para interpelar a sus tragedias, también se encuentra contenido el mito cristiano. "Alfa y omega" designa el nombre de dios[22], pero en la obra dios es ausencia; su poder sobre la vida y la muerte es usurpado por la figura del torturador. Dentro de los campos de detención todas las decisiones estaban en manos de los verdugos. El caso que mejor ejemplifica el saber que los represores tenían sobre ese poder es el CCDyT El Olimpo. Llamado así por un cartel colocado en su entrada: "Bienvenido al Olimpo de los Dioses. Los centuriones"[23]. La "bienvenida" deja clara las reglas del exceso, lo certifican las cifras: alrededor de 650 personas desaparecieron de este CCDyT en 6 meses.

En esta puesta en escena aterradora en la que la muerte se va apoderando de los personajes, el segundo conflicto que despunta en la obra de Hernández y que responde a la pregunta "¿qué le hacéis a los niños?" es el de la identidad de los que nacen en los CCD.

> Vidas nuevas / arrancadas de los brazos mutilados de sus madres / extirpados de los vientres maternos / cauterizadas las uniones / quirúrgicamente desmembradas de la madre / aquí donde los que nacen no lloran / donde abren los ojos en silencio / pasando de mano en mano / condenados a olvidar sin haber vivido

[22] "Yo soy el alfa y la omega, el principio y el fin" (Apocalipsis 21: 6).

[23] CCDyT que funcionó entre agosto de 1978 y enero de 1979 en la Ciudad de Buenos Aires. Para más información sobre su descripción véase el informe *Nunca más* (1999: 80). Para el testimonio de uno de los sobrevivientes, véase Villani y Reati (2011).

> nunca, / entregados al amor de los verdugos / al cariño de una madre extraña / una madre que también los desea / sin importar que sean niños de matadero, / arrancados del cuerpo de sus auténticas madres / el cuerpo que los concibió, que los albergó [...] / en el suelo, pateado (Hernández 2001: 8).

Estos cuerpos abiertos luego del parto, franqueados para dar vida y a la vez para engendrar su muerte, se enfrentaban a una desaparición física, pero también a una defunción moral: arrebatarles la descendencia les quita la posibilidad de ser recordadas, "dueleadas", invocadas como madres y ejemplarizadas como sujetos sociales en el marco de una lucha. Tampoco se da lo contrario, sus hijos robados no podrán rebelarse contra la figura materna. Así, la desaparición de las madres y la de sus hijos ejerce una doble imposibilidad de duelo: primero, los hijos que son apropiados no harán el duelo porque no conocen su procedencia; segundo, se trata de cuerpos desaparecidos, por lo tanto no existen materialmente. Los familiares que sí pueden hacer el duelo no tienen cuerpo para la ceremonia tanática. Por ello, la muerte de la madre y la fecundación del hijo, la perpetuidad de la estirpe que la descendencia trae consigo, se presentan como negación.

*Falsificaciones*

> ¿Mi hermana era falsa? —ManFredo está desconcertado.
> —No era tu hermana sino un demonio artificial, una mujer para el descarte—.
> Fernanda García Lao, *Fuera de la jaula*

Como en *Los niños perdidos*, el juego de la obra de Hernández es un ejercicio de desdoblamientos, de opuestos que se unen y repelen, desde la significancia de los nombres de los personajes y sus connotaciones con la tragedia griega, hasta la duplicidad de roles, pues el estigma de "apropiado" será asumido tanto por Orestes como por Pílades. Como en la mayor parte de los textos seleccionados, las identidades son fluctuantes. Fantasmas que son innombrables o que se nombran por exceso: "Lo podemos llamar Pílades, aunque su nombre auténtico es insignificante [...]. El otro, nervioso, intranquilo. Sería pretencioso llamarlo Orestes [...]. La mujer, llamadla Electra,

pero también Clitemnestra o Ifigenia. O mejor, llamadla simplemente la mujer" (Hernández 2001: 11). Esta conmoción de la identidad, ejercida por el acto de apropiación, posibilita un tratamiento múltiple de los personajes, pero todos, a pesar de su duplicidad, o precisamente a causa de ella, acaban por ser falsos. Copias sin referencia del original.

Otro guion de Hernández, *Todos los que quedan* (2008), demuestra la insistencia del dramaturgo en el tema de una identidad condicionada por la violencia de Estado. Sin embargo, esta obra presenta un quiebre por demás significativo con *Si un día me olvidaras*. Su relato deja de ser impreciso cuando se centra en la historia de España. Es interesante ver el cambio en la prosa y en la configuración de los personajes. Cuando recupera los acontecimientos de la Guerra Civil y el franquismo escoge un tono más acorde a las ficciones de Prado y de Cañil. Respecto a la expropiación de niños dice:

> Un día soleado de 1942 las mujeres presas en Santurrarán se asombraron ya que se organizó una excursión a la playa en que irían las madres y los niños. Ese día, en la playa, muchas creyeron que todo cambiaba. Que estaba cercano el fin de la represión, y pronto volverían todos a casa. Fueron felices con sus hijos, e incluso las monjas les hicieron fotos. Podemos ver las caras luminosas de las mujeres de aquel auténtico campo de concentración, y nadie diría por qué infierno estaban pasando. Cuando volvieron a la cárcel, sus hijos ya no iban con ellas. Nunca más los volvieron a ver. Me imagino lo que fue esa noche. No, no me lo puedo imaginar. ¿Qué pasó con esos niños, qué habrá sido de ellos? ¿Alguno se acordó luego de su madre, de la cárcel, de las privaciones? ¿De los brazos protegiéndoles, de los besos con lágrimas, del amor de su madre encerrados en una celda? No. Ningún hijo desaparecido volvió a ser encontrado nunca por su familia (Hernández 2008: 85).

Si bien en *Todos los que quedan* no se abandonan los giros poéticos propios de la dramaturgia de Hernández, la obra se centra en detalles y datos concretos: fechas, lugares, cifras, misivas, documentos y un personaje que investiga y que deberá descubrir los sucesos del pasado. Es la historia de Ana Cerrada Lebrón, una joven que busca a su padre, combatiente del ejército republicano, a quien creía muerto hasta recibir una carta que le informaba que había sido liberado de Mauthausen por los americanos. Su camino hacia la verdad tiene que hacer frente a un presente condicionado por la burocracia

y por las mentiras fraguadas en el deseo de esconder la historia. La doble identidad ocupa el escenario, la falsificación cierra la obra que comienza a bifurcarse por los episodios de la Guerra Civil: quien dice ser Juan Cerrada finalmente es un alemán condenado a muerte por desertor, compañero de su padre en el campo de concentración y que se apropia de su nombre porque el suyo le recuerda a los civiles muertos del comienzo de la guerra española. Cuando es rescatado se instala en España, en el mismo sitio donde vio morir a las mujeres y a los niños:

> Asómese a la ventana. Ésa es la carretera. Ahí ocurrió todo. Usted no ve nada, sólo una carretera abandonada. Yo veo ahora los rostros de los niños, de las madres llorando con sus hijos destripados en sus brazos, de los refugiados, explotando en el aire ante el impacto de los obuses (Hernández 2008: 84).

El peso del pretérito es incesante, atormenta al "viejo" física y moralmente. Los fantasmas lo asechan a él, pero también a quien investiga, a quien los despierta: "Me llamo Ana Cerrada, y un día fui a enfrenarme al fantasma de mi padre" (Hernández 2008: 96). Sobrevivir es quedar aislado en el hueco insondable que ha dejado la experiencia, pero también es la obligación de recordar a los inmolados para que, mientras quede vida, sus imágenes no se escapen de la historia. También Electra en *Si un día me olvidaras* trae consigo una pesada carga, representada por una maleta en la que atesorará el secreto del pasado y de la identidad. Y espera un tren, el mismo que aguardan Orestes y Pílades, aunque para los tres siempre pasará de largo. Un tren fantasma que no podrá llevarlos, porque ellos, como los niños del desván de Ripoll, están encerrados en el pasado. En la maleta de Electra no hay fotos, ni diarios, ni cartas como esperaríamos en los relatos en que se descubre el pasado, como el contenido del baúl que guía a Manuel en *El jinete polaco* (Muñoz Molina 1991). Cuando en una de las peleas con Pílades el equipaje cae al suelo y se abre, se descubren trapos y telas ensangrentadas. Son la prueba del delito, en ellos hay manchas que contienen secretos y que inmovilizan en la muerte. "Hay una mancha negra alrededor de un agujero, sobre el pecho. En los dos vestidos. Alrededor del corazón. ¿Sangre? Un agujero salvaje en la ropa, un agujero en el que se han quedado prendidos restos de carne, de piel. Un agujero negro" (Hernández 2001: 67). Desde ese agujero, que escenifica

tanto la pérdida del otro como la propia, desde su fondo negro de identidades "incógnitas" se absorberá toda la acción y se reelaborará lo presente y lo futuro. Detrás de esta escena, en blanco sobre negro, se proyectan las listas con los nombres de los desaparecidos.

Electra aparece vestida de un blanco fantasmal, el mismo blanco que se repite en la caída desde el avión, el mismo que rellena los nombres de las listas que se proyectan como parte de la escenografía. Electra revuelve con sus manos los jirones que evocarán a los 30.000 desaparecidos pero que también llamarán la atención sobre la sangre del parto. Las maletas despiertan lo que no está, los muertos y los apropiados. Orestes es el destinatario de esa carga: "en mi maleta ni hay ropas ni objetos innecesarios. Sólo recuerdos, para ti. Quiero que me escuches" (Hernández 2001: 20). Entonces el viaje de ultratumba no tiene más propósito que producir memoria. Y Orestes vuelve a su pasado por las imágenes oníricas y por la visión repetida de la sangre. Sus intervenciones son cortas, a veces inconexas, se refieren continuamente al océano, a un sótano que le atormenta y a sus sueños con fantasmas que se repiten una y otra vez, incesantes. Este personaje construye su identidad con el recuerdo del olor a sangre, "abro los armarios. Están llenos de abrigos y me ahoga el olor a sangre", el olfato lo impulsa a la anagnórisis. La visión es la de sus padres "adoptivos" muertos, pero también es la de la madre biológica abierta para robarle a su hijo, la del cuerpo que no deja de estar presente y desaparecido a la vez. El olor a humedad de los sótanos y el aroma de la sangre se mezclan para invocar a los que perecieron. "Dolor de hogar", *Heimweh*, lo llamaría Primo Levi: "Sabemos de dónde venimos: los recuerdos del mundo exterior pueblan nuestros sueños y nuestra vigilia, nos damos cuenta con estupor que no hemos olvidado nada, cada recuerdo evocado surge ante nosotros dolorosamente nítido" (2011: 81).

Más adelante, avanzando en el proceso de duelo que propone la obra, Electra invoca a su familia frente al mar, de la misma manera que en el mito lo hace frente al sepulcro de Agamenón. Con ello Hernández recupera el ideario de un río-tumba, el agua convertida en un extenso mar de asesinados sin nombre, y sus hijos, identidades adulteradas, falsificadas, que no dejan de buscar.

> Mira. Es un mechón de cabello de mi hermano. Un homenaje de mi desconocido hermano a nuestros padres muertos, ante su tumba, el Océano. Fíjate, podría creerse que es de mi propio cabello [...]. Apoyé mi cabeza contra su huella y oí sus pasos, a través de la distancia. Los reconocí, los he seguido, cruzando fronteras y atravesando guerras, hasta llegar aquí (Hernández 2001: 29).

Se intuye que Orestes nació en el sótano de un CCD, porque sus pesadillas lo arrastran a un sitio que no conoce, porque los espectadores aún tienen el recuerdo de las voces en *off* que describían los partos en cautiverio y Orestes no deja de sentir y nombrar el terror de un sótano. Hacia el final, Electra convence a Orestes de que la acompañe al "santuario", y este finalmente se encuentra con su historia, con sus muertos: "Lo reconozco. Me parece oír los gritos, creo ver las camillas sucias de sangre en las que las mujeres agonizan" (Hernández 2001: 76). El reconocimiento de su pasado completa la premisa del título: "si un día me olvidaras", entonces, tendré que volver, aunque sea como aparición. Los fantasmas, también falsificaciones, en tanto huellas psíquicas, en tanto ecos de los muertos sin duelo, retornan para recomponer aquello que fue quebrado por la desaparición.

*El incesto como restitución*

Tanto con el robo de niños —en todas sus formas—, como con el abandono o la pérdida de los hijos, se instaura una ruptura en las estructuras de parentesco. Aquello que definía un orden y una función dentro de la convivencia social se altera. Como ya he explicado, en el caso de los niños desaparecidos por el accionar premeditado y sistemático del Estado, la violencia sobre la identidad es mucho mayor que si se tratara de una pérdida o de un abandono: primero, porque se trata de una acción delictiva que no afecta a familias aisladas sino a un colectivo muy amplio de víctimas; segundo, porque en la mayoría de los casos no hay cadáveres que constaten la muerte de los progenitores, y tercero, porque esta acción no la llevan a cabo particulares sino el propio Estado. Esto último supone un desamparo legal para las víctimas durante la vigencia del régimen dictatorial y un lento procedimiento de reparación (no siempre conseguido, no siempre posible) una vez instaurada la democracia.

Si el delito de la apropiación ha excedido los límites de lo imaginable, resquebrajando las bases de la estructura familiar, es lógico que la representación que hagan las nuevas generaciones del conflicto asuma esa desmesura. No hay cuerpos para verificar las muertes de los padres ni el destino de los niños, hay desaparecidos que han producido una "catástrofe" en el sentido, que han alterado la concepción de "familia, linaje, origen" (Gatti 2011). Ante esta irrupción del caos la respuesta de algunas producciones de postdictadura es un desbarajuste aún mayor. Desde *Memoria falsa* (Apolo 1995) hay una insistencia en representar la recuperación del cuerpo del otro perdido en la apropiación por medio de la transgresión del incesto. En este texto es la madre la que reconoce a su hijo cuando están haciendo el amor: "¿Me habrá olvidado? Ojalá. Ojalá, si alguna vez lo vuelvo a encontrar, me haya olvidado, haya olvidado el olor de su propia madre, el olor doblemente sentido del sexo de su propia madre" (2010: 97-98).

El par madre-hijo que se enamoran sin saber el lazo biológico se reproduce en las películas *Vidas privadas* (Páez 2001) y *El recuento de los daños* (De Oliveira Cézar 2010)[24]. En *Los topos* (Bruzzone 2008) será el par hermano-hermano (travesti); en *Las chanchas* (Bruzzone 2014), hermana-hermana. En uno de los episodios de la serie *23 pares* se insinúa, aunque no se llega a consumar, el acto con el par hermana-hermano. En las obras sobre la segunda etapa de los casos españoles el incesto también comienza a aparecer, es el caso de la resolución de la obra teatral *Una vida robada* (Muñoz de Mesa 2013).

Hernández Garrido, desde su mirada extranjera respecto al trauma argentino, también percibe el reencuentro entre Electra y Orestes desde una pulsión sexual. Electra rompe con la idea de cultura, con el orden civilizatorio; su búsqueda, para llegar a ser efectiva, requiere de una vuelta a un estado primigenio, a la naturaleza donde todo está aún por categorizar. Ella puede cambiar su rol y su nombre, llegar a Orestes (también a Pílades) por medio de la amistad, la consanguinidad o el sexo, derramarse y transformarse.

Cuando Edipo, el príncipe abandonado, el niño de los pies hinchados a causa de las fístulas con las que Layo mandó atravesar sus extremidades, decide escapar de su destino, no hace más que toparse, indefectiblemente, con él. Aunque crece bajo otro nombre, en otro reino y en apariencia es feliz, es la

[24] Para un análisis de esta película en relación con el incesto, véase Quintana (2012).

percepción difusa de su ascendencia lo que lo perturba; así, lo no dicho sobre su filiación lo impulsa a la tragedia. En el mito, Edipo consulta al Oráculo de Delfos porque desconfía que quienes lo criaron sean sus padres; la respuesta del oráculo será la que años después lo haga partir de Corinto, cruzarse con su padre biológico en el camino hacia Tebas y, sin saber la filiación, matarlo, para más tarde desposar a su madre viuda. La transgresión del asesinato y del incesto se produce por una serie de concatenaciones, pero en el fondo de ellas se encuentra la negación de la ascendencia de Edipo. La obra de Hernández capta el problema de identidad que subyace al mito y lo lleva al conflicto de la apropiación de niños en Argentina. En un intento de trasmitir la incertidumbre sus personajes se convierten los unos en los otros, se mezclan, rompen las fronteras que podría imponer un nombre propio dentro del esquema social, y por eso mismo sobrepasan los límites de parentesco. Electra por momentos es la madre de Orestes, por otros su hermana, por otros su amante, pero cuando hacen el amor los jadeos de placer se convierten en gritos de sufrimiento y Orestes ocupa el lugar de Pílades. En algunas escenas Pílades es el apropiado y Orestes el que patea el vientre de la mujer, el que tortura. Cualquiera de los personajes puede ser la víctima o el victimario, cualquiera un expropiado o un inmolado. Es en esta configuración anárquica donde la obra propone un reconocimiento filial por medio del incesto. Orestes y Electra se miran apasionados, se reconocen. Una vez que se han encontrado ya no importará la forma de la unión. No hay culpa en el incesto, porque su prohibición responde a una domesticación que no operará en la obra.

> Electra Sí, me equivoqué, me equivoqué. Ya no busco un hermano, ahora quiero a alguien que me haga sentirme mujer. [...]
> Orestes No tendrías que sufrir, si lo que te inquieta es que tu hermano te bese como hombre. No tienes que inquietarte por algo que ya ha ocurrido.
> Electra Puede que los sueños más inconfesables sean tan reales como los hechos culpables. Entonces sí, seguro que más de una vez nos hemos encontrado como mujer y hombre (Hernández 2001: 56).

La prohibición del incesto se encuentra en el umbral de la cultura, a la vez que representa el pasaje entre naturaleza y cultura, y es la cultura misma en tanto impone reglas. Antes de esta prohibición la cultura no existía y después

de ella la naturaleza deja de existir en el hombre (Lévi-Strauss 1985). Si la desaparición de personas fue "un proceso civilizatorio" donde se buscaba restituir un orden, eliminar la "mala hierba", lo subversivo; si el enfrentamiento es una vez más el de civilización contra barbarie en donde "la desaparición forzada de personas no es barbarie sino modernidad exacerbada" (Gatti 2011: 54); la representación que las nuevas narrativas y dramaturgias hacen del incesto como medio de "reencuentro" familiar se constituye como una reacción contra esa limpieza civilizatoria. En las obras hay una vuelta implícita a la naturaleza. Ante la evidencia de muertos, apropiados y desaparecidos la propuesta es una disolución del vínculo entre cultura y naturaleza, la cual es materializada en la transgresión de la prohibición del incesto.

### 3.4. Coda a la producción española

Como cierre de este capítulo, primero quisiera subrayar la significativa diferencia en la reconstrucción de las expropiaciones desde el ámbito teatral y desde el espacio de la novela. Mientras que las narrativas se valen del discurso historiográfico, a tal punto que hacen de él el epicentro de la narración, las representaciones teatrales han optado por la creación de escenas más oníricas, espectrales y esencialmente simbólicas. El ámbito teatral ha traído, literalmente, al presente del espectador a los desaparecidos, a los perdidos en las fosas y en los orfanatos. Con este recurso, más allá de la intención estética, hay un propósito de intervención social y una construcción activa de la memoria de la que se hace partícipe al público. Se trata de un teatro heredero de la revolución brechtiana, que se concibe como "un arte de la explicación, y no ya solamente un arte de la expresión", y que por lo tanto "deja de ser mágico para convertirse en crítico" (Barthes 1973: 62). Los actores que se mueven en escena colaboran en la toma de conciencia, "denunciando su papel, no encarnándolo [...]; el espectador no debe nunca identificarse completamente con el héroe, de modo que pueda seguir siendo libre de juzgar las causas, y más tarde los remedios, de su sufrimiento" (1973: 61-62).

Ambos géneros responden a la necesidad de reparación y a una reconstrucción de los episodios traumáticos, pero el impacto visual del que puede valerse el teatro ha permitido que obras como *Si un día me olvidaras*, *Los*

*niños perdidos* y *NN12* puedan verse reforzadas por personajes con los que la narrativa de la memoria española apenas se ha atrevido: fantasmas, espíritus y montajes sangrientos. Las puestas en escena espectrales trasmiten aquello que la novela ejemplifica a través de la insistencia histórica, para interpelar al espectador y para que el recuerdo de los niños perdidos encuentre su sitio en la memoria colectiva. Sin embargo, tanto en la obra de Cañil como en la de Prado tiende a confundirse, y en algunos casos a difuminarse, la tarea del novelista con la del historiador. Sus narrativas, en este sentido, se vuelven una repetición de los documentos. Esta saturación informativa contribuye a la pérdida de efecto crítico y, por lo tanto, a la creación de un conflicto en el lector.

> Los escritores no son historiadores, no tienen que hacer en sus novelas una mera traslación historiográfica, periodística o testimonial de los períodos, sino [...] recuperarlos para el pensamiento y no para la hemeroteca, constituirlos en horizonte de sentido y no en horizonte de transparencia; lo que intento decir es que toda la literatura española o argentina sobre un conflicto, el que sea, sólo tiene sentido pleno si parte de la construcción de un conflicto interno, textual, caracterológico, estructural, estilístico, que sacuda la conciencia; pero no sólo la conciencia del lector sino, y sobre todo, la conciencia *de la propia novela* (Luis Mora 2015: 232).

Como segundo ítem de la coda, propongo un rápido repaso por las resoluciones de las obras abordadas en cuanto a la restitución o no de la identidad de los personajes. En *Mala gente que camina* Lisvano es obligado a enfrentarse a la verdad, pero la rechaza. En *Si a los tres años no he vuelto* la identidad de Luisito es restituida pero de manera muy poco creíble. El inverosímil que abre la novela de Cañil representa también una imposibilidad en el plano de la realidad; los menores que perdieron su identidad en el régimen de Franco (salvo excepciones) lo hicieron para siempre. En estas narrativas se figura el conocimiento final sobre los lazos biológicos como un hecho prácticamente imposible. Las dramaturgias son menos optimistas aún; la restitución no se da ni siquiera como inverosímil narrativo. Los niños de Ripoll, si bien recuerdan quiénes fueron sus padres, nunca pueden llegar a ellos, mueren en el orfanato. El personaje de Hernández no sabe nada de su pasado y si hacia el final parece hallarlo por medio de Electra eso no será más que un eco

en su memoria. Tanto en *Los niños perdidos* como en *Si un día me olvidaras* hablamos de fantasmas y de recuerdos que están en la memoria de uno de los personajes (Tuso y Orestes, respectivamente). Son obras que evocan a quienes nunca podrán reencontrarse con su pasado. La única posibilidad es el mundo de ultratumba. En el resto de las dramaturgias mencionadas solo una propone la revelación de la identidad, es la de Gracia Morales. La puesta en escena de *NN12* comienza con la pregunta sobre la identidad y acaba con la identificación de los restos de Patricia Luján Alvares y la confirmación al joven de que se trata de su madre. *La sonrisa del Caudillo* y *Presas* acaban con el robo de los bebés, de los que no se sabe más y, por lo tanto, se supone que crecen bajo otro nombre.

Por último, quisiera destacar la importancia de *Si un día me olvidaras* (2000) de Raúl Hernández Garrido como coyuntura transatlántica. Esta dramaturgia efectúa un cruce temprano entre ambas orillas de la memoria, algo que también brota por el mismo período en novelas como *El hijo del aire* (2001) de Fanny Rubio (1949)[25].

La obra de Hernández permite conectar y establecer antecedentes en las producciones sobre apropiación que se han hecho en España y en Argentina. Por un lado, y a diferencia del resto de las producciones españolas, nos encontramos ante un lenguaje más poético, con referencias a la mitología griega y con una resolución por medio del incesto, algo más propio de los autores argentinos. Esta obra también adelanta puestas en escena fantasmagóricas, un recurso que utilizarán años después otras dramaturgias españolas para representar a los niños expropiados y un *leitmotiv* en las narrativas argentinas. Por otro lado, permite un enfoque global: su obra se representa en escenarios españoles y habla de los casos argentinos sin ser totalmente consciente en el momento del estreno que con ello ya instauraba un cuestionamiento sobre la identidad de los miles de niños perdidos del franquismo. La inquietud sobre el pasado reciente en un contexto más extenso que el de la península ibérica le permite abrir un marco de representación dual para dar memoria a los desaparecidos argentinos pero, también, para remitir con ellos a la historia española, a la propia, que estaba a punto de ser descubierta.

---

[25] Aunque esta novela no ha sido abordada dentro de la selección principal de este libro, hay que destacar el potencial que tiene para el análisis transatlántico.

Capítulo IV

# LAS FICCIONES DE APROPIACIÓN DE MENORES EN ARGENTINA

## 4.1. *A veinte años, Luz*... El relevo de la búsqueda

Cuando Elsa Osorio escribe *A veinte años, Luz* lo hace desde un voluntario exilio en España. Y aunque desea publicar su primera novela en Argentina, le cuesta que la historia sea vista como un producto fácil de vender. El tabú sobre la apropiación aún estaba implantado en una sociedad media argentina que permanecía bajo la ensoñación menemista. A pesar de los avances de los años ochenta con dramaturgias como *Potestad* (Pavlovsky 1985) y filmes como *La Historia oficial* (Puenzo 1985), todo se había aletargado. Son varias las editoriales que rechazaron el libro alegando que a nadie le interesaban los desaparecidos, que no era un tema de moda para el contexto rioplatense. Una vez publicada en España, Maruja Torres recomendará en *El País* la novela y hablará también de las peripecias de su edición:

> Los editores argentinos no lo quisieron editar por considerarlo pasado de moda, por no ser un novelón histórico [...]; por no descubrir naderías del menemismo, que acaban por no provocar resultado alguno más allá de la efervescencia porteña, la espuma de los días, puro ombliguismo. De lo más histórico, repito, de lo que va a determinar el futuro. De esos muchachos y muchachas que, sin que nadie se lo pida, saben que nacieron en torno al 76, en la Argentina, y quieren saber de dónde vienen. Por suerte ha sido editada en España, por suerte Luz (la protagonista que busca sus orígenes) ha sido parida editorialmente (muestra de las chicas y chicos que fueron arrancados del torturado vientre materno) en un momento histórico extraordinario, en que la lucha soterrada, heroica, por los Derechos Humanos, se ve recompensada por el desarrollo del caso Pinochet (*El País* 13 de diciembre de 1998).

El libro se publica primero en Barcelona (ed. Alba 1998) y un año después lo editará también el Círculo de Lectores, permitiendo su llegada a un público masivo dentro del mercado español. En 2006, luego de que la novela ya fuera consagrada en el exterior, el grupo Planeta realiza una tirada en Argentina. La autora comenta que aun así la reticencia continuaba. Pero ¿a qué se debió la falta de interés en el país en que se protagonizaban los hechos? ¿Era el público el que rechazaba los temas vinculados al pasado reciente o detrás de eso había una intención precisa de quienes detentaban la hegemonía cultural? ¿Por qué una novela sobre apropiación no encontraba editorial quince años después de la vuelta a la democracia?

Un posible acercamiento a estas preguntas es el que realiza Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre*, donde aborda las narrativas de las generaciones de postdictadura, el contexto cultural del menemismo, las tendencias que se impusieron y las complicaciones a las que debían enfrentarse quienes quisieran acceder a un campo literario monopolizado por la crítica universitaria. Drucaroff establece una división generacional en la que, en primer lugar, identifica una "generación de mando", que es representada por aquellos que nacieron en los años veinte (David Viñas, Noé Jitrik, Ramón Alcalde), treinta (Nicolás Rosa) y cuarenta (Nicolás Casullo, Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Jorge Panesi) y ocuparon los lugares de poder con la vuelta a la democracia. En segundo lugar, la autora se detiene en quienes nacieron en los años cincuenta, la década de la propia Elsa Drucaroff (1957) y la de Elsa Osorio (1952). Es la generación de quienes ingresaron a una conciencia ciudadana en la adolescencia y fueron "marcados"[1] por dos procesos: primero, "haber sido testigos fascinados [...] de la fiesta militante de los años 70" y, luego, "haber sido testigos aterrados [...] de la desaparición, tortura y muerte de los militantes" (2011: 61)

Por una cuestión cronológica, de experiencia y de legitimidad, la "generación de militancia", los sobrevivientes, los que se exiliaron o los que se quedaron dentro del país pero fuera del circuito académico, son los que, una vez restaurada la democracia, retomaron la trayectoria profesional que la dictadura

[1] Siguiendo a Mannheim y Ortega y Gasset, Drucaroff delimita las generaciones por el clima cultural y sociohistórico. El hecho preciso que "marca a fuego" su generación es la Dictadura Militar.

había cortado abruptamente. Así, irrumpieron en la carrera de Letras de la UBA con una derrota a cuestas y con un marco teórico novedoso para esos años: el postestructuralismo. Desde allí marcaron el ritmo de otras carreras de humanidades en Buenos Aires y en el interior del país, desde allí también eligieron a quiénes desembarcarían con ellos. Incluso algunos canonizaron o condenaron a escritores e intelectuales según las nuevas reglas de la crítica impuestas por las lecturas de Deleuze, Derrida o Lacan. El peso de los 30.000 desaparecidos, el miedo a otra dictadura y el trauma de la derrota se tradujeron en dos décadas en que la sociedad subsistió paralizada. No fueron tiempos de enfrentamientos ni de discusión y, por lo tanto, tampoco se propició un clima que permitiera un balance crítico sobre lo sucedido, ni una proyección hacia una literatura de la memoria. Los más jóvenes, los que tendrían que haberse rebelado y emancipado, no se atrevieron a cuestionar a los "adultos de la generación de militancia", solo atinaron a ubicarse a las sombras de los "héroes de los 70".

> Otro efecto nefasto de la dictadura fue distorsionar perversamente la sucesión generacional, y aunque el tiempo pasó y hoy muchos nacidos en la segunda mitad de los años 50 avanzamos hacia espacios de mando [...] en nuestro verosímil los roles tienden a seguir congelados [...] nuestra derrota no asumida, nos ha vuelto a todos rebeldes eternos y, dentro de ese amplio estrato de derrotados, nuestros mayores son las estrellas de la mítica rebeldía y nosotros [...] tendemos a petrificarnos en la obediencia (Drucaroff 2011: 64-65).

Las medidas tomadas en los primeros gobiernos democráticos (Raúl Alfonsín, Carlos Memen, Fernando de la Rúa), sumadas a una posición elitista de la academia, ajena a todo conflicto social, pasado o presente, impidieron que se asumiera la derrota. Uno de los modos de evitar confrontarse con la condición de "vencidos" fue negar la relación entre literatura y política. Un síntoma del "giro lingüístico" que estaban dando las letras fue la revista *Babel*, fundada por el autodenominado "grupo Shanghai" que realizó, apoyado por catedráticos de primer nivel, una campaña de desprestigio de la literatura de referencia realista. Se impuso un tabú sobre los autores vivos que pretendían reflexionar sobre la dictadura y sus consecuencias, se los trató de "ingenuos que todavía contaban relatos, en lugar de reflexionar sobre la

literaturidad, la autorreferencialidad y el lenguaje" (Drucaroff 2011: 66). La moda era una narrativa sin riesgos, sin conexiones políticas con el pasado reciente ni con la actualidad y preferiblemente masculina. "Nadie iba a ser secuestrado, torturado y asesinado por escribir novelas disparatadas o eruditas que transcurrían en tiempos lejanos y exóticos, y destilaban teoría literaria", reflexiona Drucaroff (2011: 55), y aclara que "contra los autores desaparecidos de la dictadura militar nunca se atrevieron a hablar, aunque fueran realistas, narrativistas y "comprometidos", pero —si hubieran estado vivos— Walsh o Conti hubieran sufrido probablemente el mismo desprecio" (2011: 67).

El problema de esta nueva literatura que pretendía invadir el mercado argentino es que no interesaba fuera del gueto académico. Si bien era alentada por los suplementos culturales y por la crítica, para los lectores de a pie resultaba incomprensible. Esto provocó una caída progresiva de la venta de libros. Si a la falta de interés del público sumamos la destrucción que el menemismo hizo del mercado editorial, nos encontramos con un panorama desolador para los autores que en la década de los noventa pretendían escribir por su cuenta. Y quienes lograban publicar, debían enfrentarse a otro problema, no había público que los leyera.

> Esa combinación entre política del mercado editorial y política cultural de la crítica fue lo opuesto de la que se precisaba, y así la literatura argentina reconocida y visible, aunque en las décadas anteriores había sido un espacio en ebullición alrededor del cual la sociedad podía pensarse y discutirse, se volvió ahora una joya refinada para un gueto exclusivo, mientras que afuera de él ya no le importaba a nadie (Drucaroff 2011: 54).

En este contexto no resulta extraño que *A veinte años, Luz* no haya sido recibida en el mercado argentino como esperaba su autora. Osorio, que pertenece a la generación de los fundadores de *Babel*, primero es mujer y, segundo, se distancia de las reglas del "culteranismo académico", aludiendo directamente a la dictadura y analizando sus consecuencias en el presente. Un enfoque que si bien no rompe con el sentimiento de "derrota" del que habla Drucaroff, debe valorarse como un avance sobre la literatura de la memoria y un intento de acercar el conflicto de la identidad a un grupo más amplio que

el de los afectados directos. La presencia del pasado y la reflexión sobre él se consolidarían en las narrativas de los próximos años[2], las que surgieron luego del estallido de 2001 y que corresponden a la Nueva Narrativa Argentina: las producidas por los autores nacidos en los sesenta, como es el caso de Martín Kohan, y en los setenta, como es el caso de Mariana Eva Perez.

Es así como *A veinte años, Luz* presenta un aspecto novedoso para la época de producción y para el resto de las novelas del corpus. Hasta el momento el drama de la apropiación era contado desde el punto de vista de las madres/abuelas que pierden a sus hijos/nietos, desde un investigador o un personaje externo a los sucesos que se encargaba de narrar la reconstrucción de los hechos. Por eso, la novela de Osorio es quizás la más centrada en la búsqueda y recomposición de la identidad perdida, porque representa el camino inverso al esperado; no son las abuelas, padres ni familiares quienes inician la indagación, sino que es la joven protagonista, Luz, quien al sospechar sobre su procedencia reconstruye el pasado de su familia adoptiva, de su familia de sangre y de su país. La novela se gesta en el momento en que los hijos de los desaparecidos comienzan a posicionarse públicamente pero, antes de la detonación de sus obras, coincide con la mayoría de edad para mucho de ellos y también con el fin del período menemista. La novedosa búsqueda que despunta en el relato de Osorio se percibe como una inflexión en la construcción de la memoria y coincidirá con la aparición de lo que he llamado en el capítulo anterior la *intermemoria*.

[2] Esto no significa que no se publicaran ficciones que hicieran una revisión histórica en los noventa, de hecho sí las hay, pero son escasas y prácticamente desconocidas. Para el caso de apropiación de niños, además de la novela de Osorio, en 1998 se publica *Un hilo rojo* (Rosenberg). Un texto aún anterior y que ya he mencionado es *Memoria falsa* (1995) de Ignacio Apolo. Apolo seguirá profundizando en los robos de menores en su novela más reciente, llamada significativamente *La apropiación* (2014). En esta obra el tratamiento de la historia argentina es sutil, hay distancia y, a diferencia de *Memoria falsa*, el autor puede hacer una problematización desde diferentes etapas, ya que desde el primer borrador, en el año 2002, hasta la publicación, en 2014, el texto atravesó el cambio radical en las políticas de memoria. En *La apropiación* el silencio, el tabú y la represión están representados en el cuerpo de Catalina, una niña sorda.

*El secreto y las voces*[3]

En términos formales la novela se divide en tres partes más un "prólogo" y un "epílogo", ambos fechados en 1998. La división corresponde a tres períodos clave en la vida de la protagonista y del país: 1976 (capítulos 1 a 12) es el nacimiento de Luz y el año de inicio de la dictadura; 1983 (capítulos 7 a 12) es el año de la vuelta a la democracia y retrata la infancia de Luz y el asesinato de Eduardo, el padre "adoptivo" que quería denunciar la verdad; 1995-1998 (capítulos 13 a 17) es el nacimiento del hijo de la protagonista, el alumbramiento de la joven a su verdadera identidad y la reconstrucción de sus lazos biológicos. Paralelamente, en este último período se pueden destacar importantes acontecimientos en el plano de los derechos humanos, como la fundación de la asociación H.I.J.O.S. (1995) y la reapertura de los juicios ligados a la apropiación de menores en 1997, tal como se ha explicado en el apartado histórico.

Igual que sucede con *El hijo del aire* (Rubio 2001), desde las primeras páginas se despliegan dos espacios que habilitan la mirada transatlántica entre Argentina y España[4]. El texto de Osorio se abre con la llegada de Luz al aeropuerto de Barajas, en 1998. El viaje tiene que ver con la etapa final de su iniciación en la memoria y con la resolución de una búsqueda. Cruza el océano para conocer a su padre, Carlos Squirru, exiliado en Madrid y quien desconoce la existencia de su hija. Se encuentran con el "Café Comercial" como escenario, un lugar público, abierto, que contrasta con la reclusión en la que vivió. Desde allí enuncia la retrospectiva de su vida y da paso a los diferentes períodos y puntos de vista. La novela se caracteriza por una focalización interna múltiple que presenta las diferentes perspectivas de los personajes sobre el acto de apropiación. Las voces también se combinan con un narrador heterodigético que aclara los sentimientos, que adelanta hechos, que presenta dudas. En medio del *racconto* intervienen Carlos y Luz haciéndose preguntas entre ellos y cuestionando los sucesos. Estas intervenciones, desde el presente de la enunciación (1998), interrumpen la linealidad histórica y

[3] Tomo el título de este apartado de la novela de Carlos Gamerro (2002).

[4] El enfoque no es azaroso ya que Elsa Osorio vivió en los dos países y mantuvo una activa militancia por medio de organismo internacionales.

arrojan una crítica atravesada por el tiempo, la experiencia de los personajes y, sobre todo, por la percepción de un lector modelo, que no es el que recibió la obra en una primera instancia. Se enfrentan así dos puntos de vista: el de una nueva generación que indaga en el pasado porque le afecta directamente y el de los protagonistas que han sobrevivido, entre los cuales hay una gran cantidad de matices (los que apoyaron activamente la dictadura, los que justifican los hechos, los que se arrepienten de la militancia, los que no hablan, los que crean una mitología hiperbólica de los compañeros desaparecidos, los que desean olvidar, los que luchan por la verdad...). El encuentro de Carlos y Luz despliega una posibilidad que en el caso de España es inviable. Argentina está a tiempo de confrontar a la generación de los que sobrevivieron con los hijos y nietos, que son quienes tomarán el relevo de la memoria.

La primera analepsis es hacia 1976 y la voz que recobra el pasado es la de Miriam López, una prostituta de lujo que tiene como clientes a los integrantes de la cúpula militar. El discurso de Miriam comienza cargado de ingenuidad, pero su personaje es el que posibilita la verdad y el que deja las pistas para que Luz descubra luego de dos décadas su identidad, ya que será la principal testigo de la desaparición de la niña y de su madre. El primer personaje que nombra Miriam en su relato es el sargento Pitiotti, su pareja, apodado "el Bestia". Este subalterno es quien representa el brazo ejecutor de la violencia estatal, es el encargado de los operativos y las torturas en un CCD. En democracia, además, sigue cumpliendo "tareas" para sus antiguos superiores. En esta primera parte Pitiotti se esfuerza, en el ámbito civil, por construir una familia que encaje en el modelo "moral" y "cristiano" de la dictadura, para lo cual decide rescatar y domesticar la pulsión sexual de Miriam. Con igual mecanismo que en el régimen franquista, el sargento reduce el papel femenino a dos roles irreconciliables: el de la mujer como madre y el de la mujer como sujeto de deseo. Así, para que Miriam pueda ocupar el lugar de esposa, debe ligar su femineidad a la figura de madre y negar su pasado; sin embargo, la procreación es truncada a causa de la esterilidad. Como es de prever, el sargento recurre a la apropiación de una niña del CCD en el que trabaja. Hasta aquí todo indica que Miriam se convertirá en apropiadora; sin embargo, Osorio elige otro destino para su personaje, menos usual en la narrativa *masculina* que se venía desarrollando en la Argentina de los noventa, y que no está ligado a los clásicos papeles femeninos: Miriam se redimirá de su pasado

en una militancia por la memoria que ocupará el resto de su vida. Aunque, antes de este paso, el personaje tiene una iniciación política y despierta a una conciencia social. Entonces, si el personaje de Miriam en un comienzo es homologable a las esposas/hijas/hermanas[5] de los militares que apropiaron a los niños, muy pronto quiebra con el rol pasivo y se erige como heroína.

Dos son los acontecimientos que promueven la transformación de Miriam. El primero es el traslado de la prisionera, Liliana Ortiz, después del parto, a su casa. Con ello, el remanso de paz que Miriam había construido se transforma en una extensión del *campo*: un guardia en la puerta, la presencia continua de "el Bestia" (el torturador), el relato de las torturas de Liliana y el reconocimiento de la prostituta sobre su falta de libertad: "todo el día acá encerrada hace meses" (Osorio 2006: 99). Con esta escena, la violencia que se mantenía oculta a los ojos de la sociedad es incorporada y normalizada en un piso acomodado de "Barrio Norte"[6]. El segundo episodio tiene que ver con la orden del responsable del CCD, Alfonso Dufau, para que la niña sea entregada a su propia hija, que acababa de perder un niño:

> La idea se le ocurre a Amalia. Acaso su marido Alfonso no le ha contado que algunos bebés de las subversivas se los dan a familias bien, porque los bebés no

[5] Además de *A veinte años, Luz* otro de los textos que indaga en la personalidad de la apropiadora es *El hijo del aire*. Aquí Kate Gil Menéndez, apropiadora de Daniel Lang Gil, es la hija de un comandante de la Armada Argentina, tiene 49 años y es estéril. En la novela aparece una detallada ficha personal, en la que se establecen no solamente los datos objetivos, sino también aquellos relativos al historial académico, el aspecto (elegante), las marcas de ropa (Dior), los rasgos físicos, la postura (rígida), la expresión facial (contenida), el movimiento del cuerpo (parsimonioso), las emociones (con los anuncios de Unicef), el estado de ánimo (amable), el pensamiento (ligado a las visiones religiosas), las referencias de conducta, etc. (Rubio 2001: 42-45). Igualmente, hay que destacar el detallismo en la psicología de la madre apropiadora que realiza Ernesto Mallo en *Crimen en el barrio de once* (2005), donde el personaje de Maisabé se encuentra cimentado en la religión, la culpa y la locura. Una tríada que empuja a Maisabé a pensamientos matricidas y hace peligrar la vida del bebé en varias ocasiones.

[6] Sobre la extensión de la violencia del CCD a los hogares y familias de los represores una de las producciones más impactantes de la última década es el cómic *El sindrome Guastavino* (Trillo y Varela 2009), donde el coronel Guastavino interroga, tortura y viola a las prisioneras en su casa. Su hijo, Elvio, quedará marcado el resto de su vida por las acciones de su padre y por su propia iniciación a la crueldad.

> tienen la culpa de tener esos padres [...]. Eso sí, habría que asegurarse que la madre no sea judía, ni una chinita [...]. Tal vez Dios lo quiso así. Ellos pueden hacer una obra de bien, el padre Juan, su confesor, le daría la razón (2006: 52).

Con el retrato de la familia Dufau, Osorio pone en primer plano varias circunstancias que en la década de los noventa aún eran delicadas: la complicidad de la familia de los miembros del ejército, la vinculación de la iglesia, el racismo implícito en los secuestros y el antisemitismo. En el relato, Dufau y Amalia obligan a Eduardo, el marido de Mariana, a no confesar a su esposa que ha perdido el niño, y que en su lugar le entregarían una niña. En estas intervenciones también queda planteado el estatuto de transacción que tendrán los niños: regalados, ofrendados o, en algunos casos, vendidos.

Durante el tiempo que Liliana y su hija están "secuestradas" en el mismo espacio que Miriam, se produce un cambio que resignificará sus vidas. Liliana es la evidencia de la tragedia, es la prueba del horror y quien conducirá a Miriam a la verdad. A pesar de estar amordazada, su cuerpo, el cuerpo materno que, a la vez, es cuerpo torturado, logra despertar en Miriam un saber sobre su propia condición. Entre esas dos mujeres condenadas a la violencia (una política, la otra sexual) emerge una complicidad. Ambas se unen en la protección de la niña. "Sólo nos miramos y no sé, pasan cosas cuando nos miramos, o nos miramos mirar y acariciar a Lili" (2006: 75).

En instancias donde la humanidad ha sido llevada al límite, un hijo representa la posibilidad de supervivencia; seguir viviendo en el otro se erige como una salvación ante la desaparición y el olvido[7]. Por eso, cuando los personajes de *Conversación al sur* describen las marchas insistentes de las Madres de Plaza de Mayo, con las fotos de sus hijos y las de los bebés robados en alto, lo definen como "un infierno nuevo, inventado, que hasta ahora no se le ocurrió a nadie" (Traba 1990: 88). En *Diario de una princesa montonera*, escrito más de

[7] Eugenia Rotsztejn, sobreviviente de Auschwitz, exiliada en Argentina en 1949, fundadora del Museo del Holocausto de Buenos Aires, recuerda el nacimiento de su primer hijo como una instancia de felicidad después del horror: "Es imposible describir lo que significó. Volvía a tener algo propio —así sentía a mi hijo— y era hermoso" (*Clarín,* 3 de noviembre de 2012). Disponible en <https://www.clarin.com/sociedad/sobreviviente-Auschwitz-grito-alma-olvidar_0_BJuO1-0jDQe.html> [fecha de consulta: 04/02/2018].

veinte años después del texto de Marta Traba, se sigue pensando en el robo de niños como "lo peor", aquello que nunca imaginaron que podía suceder.

> Habló Irene. Habló de lo enamorados que estaban y cuánto esperaban mi nacimiento. Habló para mí [...] para todos los hijis (sic). Habló sobre lo que significábamos para ellos, los militantes, sus hijos, como nunca se imaginaron que los milicos se iban a meter con nosotros, cómo meterse con nosotros fue lo peor que les podrían haber hecho (Perez 2012: 100).

Miriam y Liliana encuentran en la niña la conexión y el sentido al que nunca hubieran llegado por otras vías, y a partir de este reconocimiento mutuo buscan la liberación. No se trata de un momento epifánico sino de un saber por medio de la experiencia del otro. Liliana descubre a Miriam el horror privado (lo que sucede en su casa) y el público (lo que sucede en su país). Luz, interrumpiendo el relato veinte años después, dirá: "Miriam ya no quería ni esa nena ni ningún otro. A mí me dijo que nada más ver a Liliana con su hija la hizo darse cuenta de la barbaridad que eso significaba" (Osorio 2006: 74). La prostituta mantiene la coherencia con su pasado, mientras el resto de la maquinaria represora está inmersa en "una dinámica de burocratización, rutinización y naturalización de la muerte" (Calveiro 2006: 34). Ella no es absorbida, se distancia de la cruzada contra los subversivos y desconfía del discurso oficial. El subalterno Pitiotti, en cambio, es cautivado por la maquinaria.

> El bestia es así de loco, se copa con lo que está diciendo y de pronto parece que nosotros somos todo bien, gente honorable, un matrimonio de hace años, y que yo no fui puta, ni él un pibe que se cagó de hambre con su sueldo de cabo hasta que pudo agarrar la manija desde que gobiernan los milicos y sacarse unos manguitos extras (Osorio 2006: 23).

La petición de Liliana y lo que condicionará el resto de la vida de Miriam tiene que ver con la identidad de la niña, porque "cómo puedo soportar que me maten y mi nena [...] quede con esos asesinos que me la van a robar, que la van a dejar sin identidad, sin saber siquiera quiénes eran sus padres" (2006: 85). Con ello, los últimos deseos de Liliana son para que su hija no sea violentamente incorporada a otro núcleo social; es decir, para que no se

le niegue su filiación. Como explica la responsable de psicología del Centro de Atención por el Derecho a la Identidad, no se trata solamente del vínculo biológico instaurando en el nacimiento; además, es necesario "instituir la vida", producir un vínculo:

> Para el Derecho el vínculo de filiación es un vínculo constituido por las instituciones jurídicas. La filiación es un concepto que debe ser tratado como "principio político de organización" que permite el anudamiento de lo biológico, lo social y lo subjetivo. No basta con nacer, la vida hay que instituirla. Instituir la vida, es decir, fabricar el vínculo institucional: esto es obra de la genealogía que hace sostener el hilo de la vida que recuerda al sujeto su lugar en la especie y procura a la sociedad lo humano vivo (Lo Giúdice 2005: 35).

Para que esto se cumpla debe haber un marco legal que garantice esta "institucionalización" de la vida, y con él la conservación de la especie, de la familia y sus antepasados. En los casos que estamos tratando, el Estado no solamente no garantiza este marco sino que él mismo se constituye como agente de desestructuración de la genealogía. Primero con los desaparecidos, ya que son sustraídos de su entorno familiar, de la relación con su grupo inmediato y con la sociedad. Segundo con la descendencia, los hijos serán apartados, borrados, violentados en la ruptura de su filiación originaria. Consciente de su desaparición y de la pérdida de su hija, el personaje de Liliana se aferra a lo último que le queda, el nombre, la identidad:

> Salvala, decíselo y... repitió tu nombre y el de ella [...]. Se quedaron un largo rato en silencio, Luz con la cara agachada. Cuando Luz alzó la mirada y vio que Carlos la estaba mirando, los ojos enrojecidos, no tuvo ninguna duda que él ya sabía, y lo creía, que ella era esa nena. Su hija (2006: 115-116).

A pesar del tono dramático del relato y de la sensiblería que despunta en varios momentos, este reconocimiento es también el encuentro de dos tiempos bifurcados. Lo que plantea Osorio es la alteración de las condiciones de búsqueda, ya que es la hija (en esencia víctima, indefensa, vulnerable) la que provoca la conversación con el padre y enuncia el descubrimiento. Se trata de un relato que, siguiendo el lema de APM, "identidad, familia, libertad", refuerza la construcción del sujeto a partir de los lazos biológicos.

Liliana finalmente es asesinada y Miriam debe exiliarse y dejar a la niña con sus apropiadores. No obstante, en la segunda parte de la novela (1983), vuelve para raptar a la niña y contarle la verdad. Se convierte, de esta manera, en una particular heroína que redime su pasado en una lucha inesperada para sus intereses, la disputa por la identidad de alguien que nada tiene que ver con su entorno. Esta característica es un acierto en la obra de Osorio, porque extiende el trabajo por la justicia a un grupo más amplio que el de los familiares de los desaparecidos[8]. Como antítesis de este personaje, la autora también patentiza la indiferencia de la multitud en el momento del asesinato de Liliana. Sucede en plena calle y solamente Miriam intenta ayudarla. Catorce años después de *A veinte años, Luz* el tema de la indiferencia ciudadana sigue siendo abordado en *Una misma noche* (Brizuela 2012). Esta novela trae a colación dos escenarios de violencia: el de los secuestros políticos de los setenta y el de la inseguridad y delincuencia del siglo xxi[9]. El cuestionamiento sigue siendo la pasividad frente al crimen del *otro*. Leopoldo Brizuela también pone en tela de juicio a la familia de su narrador, ya que describe a un padre directamente relacionado con la represión y a unos tíos que se suman a la ola de la memoria a destiempo, por oportunismo, ya que en el pasado no hicieron nada para ayudar a su construcción.

> Porque ahora mis tíos escuchan la radio de las Madres de Plaza de Mayo, ahora se emocionan cuando la presidenta las recibe en Casa de Gobierno, pero durante años consideraron ingenuas las luchas de los organismos de derechos humanos, y siempre se han mantenido ajenos a ellos. Siempre, mientras yo militaba en el grupo de apoyo de las Madres, sugerían que habían quedado "demasiado sensibilizados" como para acercarse a la Plaza (Brizuela 2012: 40-41).

---

[8] *La historia oficial* sí plantea, muy tempranamente, esta tesitura. Alicia, cuando sospecha que su hija es una niña robada, comienza una investigación por su cuenta hasta encontrar a las primeras abuelas que buscaban a sus nietos. Se enfrenta a su marido y arriesga su vida por la identidad de la pequeña.

[9] La última novela de Eduardo Sguiglia, *Los cuerpos y las sombras* (2014), también propone la descripción de dos violencias: la pasada de los grupos armados y la presente, en este caso del narcotráfico. El relato se mueve en dos tiempos y dos secuencias. La primera en 1977, cuando un comando del ERP planea un atentado a Videla. La segunda en el siglo xxi, con el relato de los exmilitantes que rememoran el pasado, mientras un grupo de sicarios llega a la provincia de Santa Fe para ajustar cuentas.

Un ejemplo que se sitúa en el otro extremo, ya que no se trata solo de indiferencia sino de "colaboración" con la dictadura, es el que plantea Carlos Gamerro en *El secreto y las voces* (2002). Este texto relata un asesinato consentido por todos los vecinos de Malihuel, un pequeño pueblo ficcional. La desaparición y muerte de Darío Ezcurra es investigada veinte años después por Fefe, quien en el proceso de reconstrucción descubrirá que la víctima es su propio padre y que él es, por lo tanto, hijo de un *desaparecido*. Preside la novela un epígrafe de Burroughs, que adelanta el supuesto de que toda la sociedad colaboró en la masacre: "Hablar es mentir. Vivir es colaborar". La narración está organizada a través de los diferentes vecinos que entretejen sus voces y exponen sus recuerdos, mediados por los intereses personales. "Todo el pueblo es responsable —determina Mauro Mendoca, mientras chorrea la lluvia de invierno por la vidriera de su farmacia—. Neri se encargó muy bien de ello, de hacernos a todos cómplices. Lo que no nos exime de culpa, todo lo contrario" (Gamerro 2011: 58).

A partir de los ejemplos de quienes se dejan hacer sin intervenir en la historia, Osorio logrará que el reconocimiento de los lectores se desplace hacia Miriam, quien en otras circunstancias sería juzgada por su condición moral; incluso Carlos, el padre biológico de Luz, manifiesta inicialmente su desconfianza por su profesión: "—¡Una puta! No puede ser que Liliana se haya confiado a una puta —reaccionó Carlos" (Osorio 2006: 21). Sin embargo, a medida que avanzamos en la lectura, Miriam se distancia de otros personajes que se dedican a la prostitución, como los que selecciona Martín Kohan tiempo después para *Dos veces junio* y *Cuentas pendientes*. Miriam sale del espacio de degradación por medio de la lucha por la memoria ajena; las otras, las descritas por Kohan, se quedan en el lugar del oprobio, vinculadas a los militares, encerradas en la explotación sexual y la violencia.

Acompasa las escenas y la evolución de los personajes la transformación social. Por ello, con el fin de la dictadura afloran los secretos y lo que se creían indicios se convierte en evidencias. La vuelta a la democracia trae consigo a los exiliados, entre los que llega Dolores, exnovia de Eduardo, para buscar a su sobrino apropiado. Con su regreso se pone en primer plano la pluralidad de voces de la Argentina de transición, la de los familiares de los afectados, la de los exiliados, la de la población que permaneció callada por miedo, la que permaneció en una ceguera inquebrantable, la que no quiso saber y

la que sabía y apoyaba los sucesos. La complejidad de ese país roto emerge cuando la democracia muestra su ala protectora. Osorio rescata la discusión a partir de un triángulo amoroso: Eduardo, que inocentemente había creído el discurso oficial; Mariana, que apoya el genocidio de su padre; y Dolores, que regresa al país para continuar su resistencia. El reencuentro de Dolores y Eduardo es también el cruce de Eduardo con la historia de su país, la certeza del horror. Es el pacto de los amantes lo que emancipa la voluntad de Eduardo, que toma para sí un compromiso colectivo:

> Y entonces ya sabes, tienes la certeza de que Luz es hija de desaparecidos, estás convencido, lo sentiste claramente desde que Dolores te habló, tal vez por eso Dolores sea tan crucial en tu vida, eso explica ese deseo, ese amarla de esa manera esencial. Ella te abrió los ojos (2016: 237).

En efecto, la admisión de que existe un vínculo entre los sucesos personales y los históricos se produce por medio del amor. El indicio para el recuerdo está cimentado en la transformación individual por medio de los sentimientos mutuos, este conocimiento amoroso los induce a un cambio más amplio, el de la comprensión histórica que los precede y el de hacer propia la memoria de los otros. Así, Dolores y Eduardo reconstruyen sus últimos años y se hallan en lados opuestos de la historia: ella busca a un niño apropiado y él se ha convertido, sin quererlo, en apropiador. Aunque, en la búsqueda de la verdad, Eduardo cambia de sitio y se desplaza hacia el lugar de las víctimas, ya que termina siendo asesinado por "el Bestia". Con su muerte quedan en evidencia los roles antagónicos en la apropiación de Luz. Eduardo enmienda el error y muere en el intento de recuperar la identidad de la niña, mientras que Mariana saca beneficio de los crímenes de lesa humanidad de los que ha participado su familia.

Con el objeto de captar la mayor parte del proceso identitario, Osorio busca también los matices en las contradicciones de Luz. Si bien su personalidad se forma por oposición a su madre apropiadora, con quien tiene una tensa relación, a la vez no deja de estar condicionada y afectada por la presencia de Mariana, a quien consideró durante veinte años como su verdadera madre. El reclamo de amor filial se mantiene hasta el final de la trama. De esto se devenga que si el cariño hubiera sido incondicional, si no hubiera

mediado un maltrato psicológico, tal vez la joven no hubiera buscado su origen. Las dudas de Luz/Lili primero surgen como respuesta a la relación conflictiva que mantiene con su madre, luego sí se convierten en una sospecha de apropiación.

> Fue la primera vez que Carlos percibió la magnitud del conflicto de Luz con esa mujer a quien le decía Mariana, pero también mamá, a quien debió haber querido, quizás aún ahora la quisiera de algún modo, aunque la juzgara tan duramente. Ella, al fin, fue quien ocupó el lugar de madre durante años y años (2006: 253).

Mariana está caracterizada como un personaje deleznable, sumida y, a la vez, deslumbrada por su padre, "héroe" de la patria. Representa, igualmente, la educación racista que imperó sobre Argentina desde su fundación, que justificó la "Conquista del desierto" y que pervivió en muchas de las acciones dictatoriales. Cuando Mariana se entera de que su hija es apropiada, comenta: "bueno, es clarita, y de ojos verdes [...]. —Que no es hija de una chinita, papá, al fin, me consiguió una beba que bien podría ser nuestra hija" (2006: 255). A una actitud como la de Mariana se contraponen personajes ejemplares que se rebelan contra los crímenes familiares a costa, incluso, de su propia seguridad. Es el caso de Alicia en *La historia oficial*, el narrador de *Papá* (Jeanmaire 2013) o el de *Una misma noche* (Brizuela). En esta última novela, cuando Leonardo Bazán descubre que su padre colabora con la dictadura cambia su percepción y comienza a verlo como extraño, como una amenaza para el barrio y para sí mismo. "Mi padre ya no es mi padre. Se vuelve uno de ellos" (Brizuela 2012: 104), nos dirá cuando lo ve armado, hablando con el jefe de la patota de asalto. Dos posicionamientos disímiles ante la recomposición del pasado familiar y la vinculación con la política. Actualmente la narrativa argentina está siendo el caldero de estas discusiones. ¿Cómo afrontar el pasado heroico de los padres que lucharon contra la dictadura? Y ¿cómo reformular la ruptura del heroísmo en los casos en los que los padres son los implicados? Claro que las respuestas son diversas. Lo que abordaba Osorio a finales de los noventa es hoy retomado por los hijos de desaparecidos y/o militantes, pero también por los hijos de los represores y/o colaboradores de la última dictadura, como hemos visto en el capítulo

dos, desde lo testimonial, respecto a Mariana D., la hija biológica de Miguel Osvaldo Etchecolatz.

A partir de la tercera parte (1995-1998) la presencia de Luz se hace más activa, ya no solamente injiere desde el futuro como hasta el episodio de la muerte de Eduardo, sino que se presenta como otra de las voces que interviene en la búsqueda de la verdad y se distancia de todo lo que representa su familia adoptiva. Es a partir de la insurrección y de la complicidad del amor/amistad, como en *La rebelión de los niños* (1980) de Peri Rossi, que encuentra la salida. Así, el cambio decisivo para la protagonista se produce cuando conoce a Ramiro, hijo de un desaparecido que vivió su niñez en el exilio. Igual que Eduardo llega a la verdad por el encuentro con Dolores, Luz comienza su peregrinaje apoyada por el amor de Ramiro que es, en definitiva, lo que la impulsa a despertar.

## *Nunca más*

Si bien son muchos los indicios que llevan a la protagonista a rastrear sus orígenes, entre ellos destaca la lectura del informe *Nunca más*, que aparece en el relato como un elemento esencial para indagar en una historia que se presenta lejana desde los ojos de las nuevas generaciones. Por un lado, cuando Luz se sumerge en la investigación, siente que "los fantasmas salen de esos diarios, ya amarillentos por el tiempo, y pueblan mis días y mis noches" (Osorio 2006: 366). Por otro lado, en el encuentro de la joven con el informe de la CONADEP queda en evidencia la sugestión que produce su lectura: "Todavía estoy temblando después de leer ese testimonio, como si esas llagas, esa carne chamuscada me dolieran en mi propio cuerpo, esa vida ahí dentro de su cuerpo y la muerte cada día" (2006: 365). Por varias páginas la narradora recapitula las torturas leídas: violaciones, partos en clandestinidad, "esos hombres y mujeres, chicos, viejos, picaneados, colgados, quemados por encendedores, estaqueados, tabicados, engrillados, desollados, sucios, con piojos, desamparados en manos de esos asesinos" (2006: 365). El carácter altamente subjetivo del *Informe,* el exceso de representación, la obsesión por el detalle de los padecimientos contada por los supervivientes sugestiona y atrae a la protagonista. A diferencia de otros informes, como puede ser el

chileno, en el *Nunca más* hay una primacía del discurso testimonial sobre el contenido sociológico o historiográfico lo que, si bien ha posibilitado un mayor número de lectores, tiene el riesgo de producir una lectura articulada por la atracción de las imágenes de lo abyecto[10].

Una de las críticas que se han realizado a este detallismo morboso es que la acumulación de representaciones del horror, condicionadas por la primera persona que narra, puede conducir a una inmovilidad moral y política en el lector. Por otro lado, que el *Nunca más* se construya sobre una suma de memorias sobre la experiencia límite en los CCD, donde la subjetividad es desarmada, produce una ruptura con la dimensión colectiva que significó ese horror. Esta es la razón por la que algunas asociaciones se muestran críticas con el informe oficial, la ponderación de los testimonios de las víctimas aleja el foco de los responsables e impide una construcción colectiva de la memoria. Sin embargo, la opción de Osorio para su protagonista es exactamente la contraria. En ella la lectura del *Nunca más* la impulsa a la toma de conciencia y al alejamiento progresivo de quienes la apropiaron. Luz siente en su cuerpo la tortura de los otros pero también la vergüenza de su apellido, la culpa de ser quien es (o quien cree que es), ya que su abuelo materno, condenado por crímenes de lesa humanidad, había sido finalmente absuelto por la Ley de Obediencia Debida.

Con la intención de purgar el accionar represivo de su familia, la joven comienza a asistir a las manifestaciones para reclamar justicia y que se condene a los militares implicados. El acercamiento a la masa que grita de camino a la Plaza de Mayo comienza con euforia para luego enfrentarse al

[10] Esta idea es potenciada en la novela *Auschwitz* (Nielsen 2004). El personaje principal de esta narración, Beto, se reconoce nazi y manifiesta su odio (y atracción) por todo lo diferente: judíos, primero, pero también mujeres, madres, homosexuales, extranjeros, fumadores, gordos, sucios, etc. Utiliza el Informe de la CONADEP como un manual de instrucciones para torturar a un niño que, cree, es un extraterrestre, o un fantasma —no se aclara su procedencia en la novela—. Por otro lado, la representación de un manual de tortura ya estaba presente en obras como *El señor Galíndez* (Pavlovsky 1973) que, casualmente, uno de sus personajes torturadores también se llamaba Beto. Sin embargo, que Nielsen haya utilizado el *Nunca más*, un informe que construye el relato de las víctimas, que enumera víctimas, que identifica víctimas, como inspiración para producir, veinte años después, nuevas víctimas, no deja de ser significativo.

retraimiento, al miedo de que reconozcan en ella a una enemiga, nieta de un torturador. Entre el abanico de posibilidades que se está explorando actualmente en la literatura argentina reciente, como he esgrimido en capítulos anteriores, aparece esa línea que podríamos definir como la *culpa heredada*, relatos donde la carga de la historia familiar se centra en la responsabilidad por los hechos del pasado a la que deben enfrentarse los descendientes. Este conflicto se inserta en disímiles ámbitos ya señalados: asociaciones, testimonios (el de Mariana D. para la revista *Anfibia*), obras de teatro o novelas (*Una misma noche*, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, *Papá*[11]). En este esquema, aunque haciendo un salto hacia la "Conquista del desierto", también encontramos películas documentales como *Tierra adentro* (De la Orden 2011). En este caso será Marcos O'Farrell, bisnieto de Eduardo Racedo[12], quien emprenda un viaje de reconciliación que lo lleva desde Buenos Aires hasta la Patagonia, para encontrarse con los descendientes de los pueblos originarios. La herencia, para las generaciones que retengan para sí la responsabilidad de los hechos pasados, trae consigo la obligación de descubrir, interpretar y enmendar los errores; aunque el acto sea simbólico, es necesario pronunciar el perdón y representarlo[13].

Esta también es la encrucijada a la que debe enfrentarse Luz/Lili en el texto de Osorio. Cuando ve a Ramiro entre la multitud que avanza hacia Plaza de Mayo se pregunta "¿Cómo puede latir junta nuestra sangre?" (Osorio 2006: 372). Sabiendo que su abuelo fue responsable de la muerte del padre del joven, carga con la culpa de la barbarie. En este caso, responder por ese pasado le da acceso a un saber individual y a uno colectivo. La propuesta

---

[11] Para un análisis de estas novelas en relación con el "relato de los *otros* HIJOS" véase Basile (2018).

[12] Fue uno de los generales que lideró la campaña al desierto en 1870. Estuvo al mando de la 3ª División expedicionaria. Escribió *La conquista del desierto*; en este diario de la expedición deja testimonio del avance sobre las tierras indígenas, la masacre, las torturas y también las apropiaciones de niños y mujeres para las tareas domésticas.

[13] Desde otro contexto se presenta similar problemática en *Los informantes* (2004), del colombiano Juan Gabriel Vásquez (1973). El periodista Gabriel Santoro escribe una novela en la que denuncia la responsabilidad del padre en la ruina de la familia Deresser. Dar a conocer públicamente su interpretación de los hechos y confrontarlos con las voces de otros testigos es su manera de asumir la herencia de la culpa.

conciliadora de Osorio es que la protagonista encuentre su vía de realización personal en una integración colectiva que es vehiculada por la pasión amorosa. Así, por medio de Ramiro, hijo de un militante desaparecido, Luz consigue aunarse a las víctimas:

> Y es como si a través de Ramiro, que sabe lo de mi abuelo, y me abraza lo mismo, todos me admitieran, todos me abrazaran, todos me dijeran que es legítimo, justo, que me hermane a ellos, si así lo siento. La sangre derramada no será perdonada. Y mi cuerpo, mi piel, mi cabeza, mis emociones lo deciden así. No perdonaré (Osorio 2006: 373).

Después de este suceso de reconocimiento mutuo y de aceptación de la historia de cada uno, la relación se intensifica. En *La memoria colectiva* Halbwachs exponía que uno nunca recuerda solo, lo hacemos en marcos grupales, por más individual que sea el acto en sí mismo, porque ellos son los portadores de la representación de la realidad. Luz/Lili, páginas más tarde, hará explícito el recuerdo de su infancia pero el acceso a él estará condicionado por la experiencia previa de su inserción en la multitud que pide justicia. El acto de perdón, el propio y el de los otros, se sella con una promesa de futuro: el embarazo de la joven y la muerte de Dufau (represor). Es decir, estos hechos que afectan la existencia individual de la protagonista pueden ser leídos como un cambio generacional y como anticipación de las transformaciones argentinas. Es en este sentido que la novela de Osorio asiste y plasma la ebullición social que ya comenzaba a *gestarse* hacia finales de los noventa. La resistencia por la justicia encontrará asidero un lustro después de la aparición de la novela, en 2003, con el gobierno de Néstor Kirchner y los juicios por los delitos de lesa humanidad.

### *El encuentro*

Cuando veinte años después del acto de apropiación Miriam y Luz tienen el primer encuentro, el día de revelación de la identidad se reproduce un escenario muy similar al que describía Marta Traba dos décadas antes en *Conversación al Sur*: un ambiente femenino, íntimo, marcado por la violencia estatal y las pérdidas, cuerpos truncados e imposibilitados para procrear

(Miriam en *A veinte años, Luz* es estéril; Dolores en *Conversación al Sur* perdió a su hijo por las torturas y le quedaron secuelas físicas). Otro de los textos vinculados a la apropiación que recuerda una escena similar es *Memoria Falsa* (Apolo). La atmósfera también es cerrada, la casa del profesor, allí se encuentran Lorena y Laurita de Apuba, las dos con sus maternidades amputadas: la primera, la más joven, porque perdió un embarazo de cinco meses, y la segunda porque le robaron a su hijo en la dictadura. En los tres relatos el contexto confesionario es entre mujeres, pero el único que posibilita la recuperación de la identidad es el de Osorio. Frente a los escenarios yermos de quienes vivieron la tragedia aparece Luz con su hijo pequeño, dos nuevas generaciones, los hijos y los nietos de los *desaparecidos*. Igualmente se despliega en la escena la solidaridad entre mujeres, la evocación de la amistad entre Miriam y Liliana, el recuerdo de la infancia a través de una canción de cuna y, sobre todo, el testimonio de Miriam, que desentraña el horror para que no sea olvidado.

Miriam hilvana la memoria y trasmite a Luz la presencia desaparecida de Liliana, su genealogía. A partir de ello la joven ya puede recuperar el resto por sí sola, recobrarse. El siguiente paso es el encuentro con Carlos Squirru. Frente a él arma el *puzzle* identitario y construye la novela. El epílogo cierra la búsqueda, pero a quien se halla no es a la joven apropiada sino a la madre de Liliana, que reconoce en la foto de Luz a la hija que perdió. Las últimas palabras son de Delia, quien ayudó desde APM a la búsqueda: "Estoy muy emocionada. Es la primera vez que encontramos a una abuela" (2006: 435). Con este hallazgo invertido Osorio presenta un novedoso conflicto para la época, y que incluso sigue siendo casi inédito en las ficciones: el de los niños que no han sido buscados. La joven protagonista tiene la certeza de que fue apropiada, pero cuando acude a APM el Banco Nacional de Datos Genéticos no arroja ninguna coincidencia, allí nadie había dejado su sangre para contrastarla. Luz reclama a su padre la falta de búsqueda:

> El banco se creó en 1987, aunque muchos años antes ya se hacían estas gestiones, mil novecientos ochenta y siete, Carlos —la repetición del año era un nítido reproche—. Allí está la sangre de centenares de familias de detenidos-desaparecidos durante la dictadura para ayudar a reconocer la identidad de sus hijos. Yo me hice el análisis de histocompatibilidad, se buscó en el Banco pero no dio

> nada... no había ninguna sangre que pudiera relacionarse con la mía. A mí nadie me buscó (2006: 136).

Como puede apreciarse en esta cita, reflejo de toda la novela, el padre biológico está prácticamente borrado del relato. Sabemos de su presencia pero las escasas intervenciones suelen ser irónicas o demasiado emotivas. Las respuestas que da a su hija son dubitativas, evaden los errores del pasado. Su personaje contribuye a que la polifonía del relato avance hacia el punto de vista de los hijos que reclaman una responsabilidad también a los padres militantes, una voz incipiente en el momento de aparición de la novela pero que se consolida en el siglo xxi con producciones como *Diario de una princesa montonera* (Perez) o *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Semán).

> No te parece que si estaban tan jugados por la revolución, podrían haber pensado si tenían derecho a exponer a ese hijo que querían tener a tales situaciones, a desaparecer, como ustedes mismos, a perder su identidad. Esos bebés no habían tenido la oportunidad de elegir en función de tal o cual ideología correr el riesgo, como sus padres. [...] ¿Eso respondía a la moral revolucionaria o al más puro egoísmo? [...] a mí me obligaron a desaparecer. Ellos, los asesinos, pero antes mis propios padres, me expusieron a ese terrible destino de ser desaparecido... con vida (2006: 102).

Análogamente, Osorio repara en el sentimiento de culpabilidad que se intentó inculcar a los niños/jóvenes robados como método de control. El personaje de Luz evidencia con sus dudas y con su miedo la tortuosa insistencia de la madre apropiadora (Mariana) en la supuesta naturaleza "pecaminosa" por ser hija de subversivos. También se esboza con ahínco la existencia de una deuda por los años de crianza.

> Todavía me lo reprochás, me pasé años enteros de mi vida dedicada a vos, te di de todo, tuve que aguantar tus caras de culo permanentes, tu desobediencia, tus... extravagancias, digámosle así, para ser suaves, y ahora que te enterás, en lugar de agradecerme, me reprochás (2006: 425).

En estas novelas la justificación de los delitos se potencia trasladándole a la víctima la culpa de la situación en la que se encuentra. Sin embargo, a

pesar del engaño al que fue sometido el personaje, su voluntad se muestra escindida entre dos universos: "Tengo todavía sentimientos muy contradictorios respecto de Mariana. A veces me da pena. Como yo a ella. A veces la extraño —la voz de Luz se hizo débil, como si hablara consigo misma—. ¿Ella? No sé... quizás, son tan raros los afectos" (2006: 426).

En el análisis de la memoria colectiva familiar Halbwachs analiza la asociación entre la idea de parentesco y la imagen de quienes la representan.

> Cuando pensamos en nuestro parientes, tenemos en la mente a la vez la idea de una relación de parentesco, y la imagen de una persona, y es porque estos dos elementos están tan fusionados que adoptamos respecto a cada uno de ellos al mismo tiempo una doble actitud, y que nuestros sentimientos hacia ellos pueden ser considerados a la vez indiferentes a su objeto, puesto que nuestro padre y nuestro hermano nos han sido impuestos y, no obstante, son espontáneos, libres y fundados en una preferencia reflexionada, pues, al margen del parentesco, percibimos en su misma naturaleza toda suerte de razones para amarles (2004: 195).

Luz/Lili no puede borrar a Mariana como representación de "madre"; no obstante, una nueva imagen se impone, una construida por el relato de los otros, la de Liliana, ambas coexistirán en su memoria, lo mismo sucederá con Eduardo y Carlos. De esta manera, Osorio logra ilustrar la dicotomía de los niños que crecen con una familia de apropiadores. Apoyada en casos reales como el de los mellizos Reggiardo, de los que se hace mención explícita: "¿Te acordás de los mellizos, vos? [...] Viste ese chico por la televisión que decía que quería estar con su mamá y lo obligaban a estar con un muerto de hambre que ni siquiera los dejaba que siguieran estudiando con los maristas" (Osorio 2006: 369).

En el caso de los nietos que han sido hallados por APM y convocados para contarles la verdad sobre una memoria que les ha sido cercenada, hay un punto de inflexión que supone un conflicto real, un enfrentamiento interior entre la consanguinidad y la impostura a la cual han sido sometidos por sus apropiadores.

> Por un lado, la memoria es imprescindible, indelegable e insoslayable, y por el otro, la memoria también tiene un plural —como la construcción de identidad o identidades—, porque en realidad hay memorias, distintas memorias

> en conflicto, en juego, pero también se presenta la dificultad de la memoria en el sentido de qué recordar, cómo hacerlo, de qué manera instituir o articular memoria y documento, memoria y monumento. Creo que éstos son problemas vivos, actuales, presentes, e irresolubles quizás. Como la identidad, la memoria nunca guarda una relación exacta de ajuste y adecuación: o es excesiva o es escasa, oscila entre el vacío y la saturación (APM 2004: 70-71).

De esta manera se debería pensar la identidad de esos niños que ya son adultos, de esos *aparecidos,* como un estallido, como una oscilación entre el querer y el poder ser. Con esto estaríamos hablando de la identidad biológica (posible solo en condiciones de verdad) y una identidad social. La segunda sería resultado de una elección, una decisión que funda la autonomía del sujeto. En los casos de aquellos que se acercan a APM por voluntad propia, como es el caso de la protagonista de Osorio, el conflicto es atenuado en la sospecha de la falsa identidad, en la decisión de la protagonista de buscar la verdad y actuar con base en ella: "uno puede cambiar mucho cuando conoce la verdad" (Osorio 2006: 411). Así, cuando en su relato Luz deja caer los nombres familiares, estos se emancipan a una constelación de hechos que configuran un doble mapa filiativo: el de quienes la robaron, que son representados en el texto como vencedores y que se caracterizan por pertenecer a una clase alta argentina, y el de quienes perdieron y quedaron excluidos, exiliados o desaparecidos.

La novela de Osorio, por lo tanto, se propone como una narración sobre la inestabilidad de la identidad a partir del trauma de la apropiación, pero también es un texto sobre el compromiso con la verdad, que en definitiva es lo que logra que Miriam cumpla su promesa veinte años más tarde.

### 4.2. Verdugos, subalternos y apropiadores. Dos relatos de Martín Kohan

Los próximos dos textos del corpus, *Dos veces junio* y *Cuentas pendientes*, suman a la diversidad de puntos de vista analizados. El principal motor de estos relatos es una memoria selectiva, parcial, que se diferencia de las voces de la pérdida, de las madres que buscan, de los hijos que encuentran o de los escritores, detectives e investigadores que reconstruyen. La memoria de *Dos*

*veces junio* y *Cuentas pendientes* silencia la voz de los sacrificados para dar lugar a la focalización del verdugo, para evidenciar la banalidad del mal y la crueldad de la maquinaria represiva. En estos personajes no hay voluntad ni elección, son arrastrados por un contexto de perversión, impelidos al dejarse hacer del horror cotidiano.

El narrador de *Dos veces junio* es un joven que cuenta su paso por el servicio militar argentino durante la dictadura. Allí juega un rol ínfimo dentro del estamento militar, es un conscripto que, débil de carácter, cumple con su misión principal, que es la misma que se espera de todos los subalternos: acatar órdenes sin cuestionamiento y, sobre todo, sin indicios de insubordinación. No hay conflicto en la vida del joven porque ante la posibilidad de encontrar uno, la resignación toma el espacio de las decisiones. En la novela la única desestabilización será la que se plantee el lector, que en ningún caso podrá permanecer pasivo. La presencia de la tortura, los abusos, la apropiación y los delirios dictatoriales, mezclados con la vida cotidiana, el fútbol o los consejos paternos, revelan un trasfondo de normalidad engañosa. El universo que se construye dentro de los CCD, como el atribuido a las cárceles franquistas, está basado en la obediencia de quienes detentan estas mínimas unidades de poder. Los subalternos fueron el brazo ejecutor de la represión, para los castigos, para las torturas, para los asesinatos, para los robos y en esa *obediencia debida* luego justificaron sus acciones.

La historia del conscripto es la de un personaje receptor, un vasallo educado para la sumisión, con su silencio culposo asiente a la devastación y comulga con la frugalidad ideológica heredada de su padre. "Recuerdo que mi padre me dijo: 'Los milicos son gente de reglas claras'. La primera de esas reglas establecía: 'El superior siempre tiene razón, y más aún cuando no la tiene'. Recuerdo que me dijo que entendiera bien eso, porque si entendía eso, entendía todo" (Kohan 2008: 16).

Miguel Dalmaroni analiza la obra y distingue en el conscripto un narrador imposible, porque

> es imposible que un personaje como ese narre, y es imposible que narre eso; pero al mismo tiempo, del habla del que narra, resulta la representación aterradora de una mentalidad histórica y presente, con una clase de efecto *realista* ante el cual únicamente esa mentalidad y solo ella podría mostrarse, como sucede en el relato, imperturbable (2004: 163-164).

En prácticamente todas las novelas de Martín Kohan se puede rastrear ese punto de vista "imperturbable", claro que en el caso de *Dos veces junio* es el narrador y en el caso de *Cuentas pendientes* es el personaje sobre el que un narrador elucubra su historia. Pero ambos, Giménez y el colimba, están caracterizados como ciudadanos comunes, representan a quienes viven cotidianamente entre nosotros: vecinos, madres, funcionarios, etc. "Hay entre nosotros, nos recuerda la novela por la forma de su voz, una mirada que pudo ver así los hechos, un sujeto capaz de narrarlos de ese modo, es decir desde la mera moral de la eficacia del método, y que por eso los produjo" (Dalmaroni 2004: 164).

Desde lo formal, *Dos veces junio* se divide en dos partes: "diez del seis" y "treinta del seis". La primera hace referencia al 10 de junio de 1978, noche en que Italia gana a Argentina (1-0), durante la XI Copa Mundial de Fútbol, celebrada en Argentina desde el 1 al 25 de junio. La segunda señala el 30 de junio de 1982, poco después de la rendición de Argentina en la Guerra de Malvinas y un día después de una nueva derrota ante Italia en el marco de la XII Copa Mundial de Fútbol, jugada en España, entre el 13 de junio y el 11 de julio.

Con un mundial de fútbol y una guerra, en dos junios separados por cuatro años, Kohan recupera los eventos más importantes utilizados por la dictadura militar para desviar la atención de la población sobre los crímenes que se estaban cometiendo dentro del territorio. Los 19 capítulos de la novela son cortos, aparecen separados por micro-escenas organizadas con números romanos y encabezados por cifras escritas, aparentemente inconexas entre sí, pero que siguen la lógica interna de cada apartado y del relato en su conjunto. A continuación propongo un cuadro donde recupero las referencias internas y externas al texto, las citas de las que se devengan, e indico cuántas escenas y páginas contiene cada capítulo.

| **Nombre del capítulo** | **Cifra numérica** | **Referencia interna a la trama del capítulo** | **Número de micro-escenas y páginas** |
|---|---|---|---|
| Diez del seis | 10/06 | 10 de junio de 1978 | Primera Parte |
| Cuatrocientos noventa y siete | 497 | Corresponde al número de sorteo por el que el subalterno accede al Servicio Militar Obligatorio: "La radio dijo: 'número de orden'. 'Seiscientos cuarenta'. Seiscientos cuarenta era yo. La radio dijo: 'sorteo'. Y dijo: 'cuatrocientos noventa y siete'"[14] (12). | Escenas I-XXIV. Páginas 11-24. |
| Ciento veintiocho | Fiat 128 | Alusión al modelo de coche que tiene el padre del subalterno y que debe abandonar para *acostumbrarse* al Ford Falcon, más "fuerte y duro", acorde a su función de chofer del doctor Mesiano: "La única dificultad que tenía con el Ford Falcon es que traía la palanca en el volante. Yo estaba demasiado acostumbrado a la palanca al piso del Fiat 128 de mi padre [...]. Con el tiempo me acostumbré, porque todo en la vida es cuestión de costumbre" (29). | Escenas I-XV. Páginas 25-33. |
| Ciento dieciocho | 118 segundos | Segundos que cuenta la detenida mientras le hacen la revisión en el CCD. En el capítulo anterior el Dr. Padilla sugiere que no se la torture porque puede tener una hemorragia por el reciente alumbramiento. "Le bastaron dos minutos a ese médico para palparla, como quien toca un objeto inerte, y para soltar con indolencia sus recomendaciones. Todo lo hizo sin pedir que la desataran y en cierto modo sin considerar que estaba ahí. Mientras, ella se puso a contar los segundos que pasaban. No llegó a ciento veinte" (25). | Escenas I-XIV. Páginas 34-44. |

[14] Esta escena corresponde al sorteo anual para la realización del Servicio Militar, instaurado en Argentina entre 1904 y 1994. Era obligatorio para todos los jóvenes entre 17 y 18 años. El sorteo se realizaba cada 31 de mayo y era transmitido por LRA Radio Nacional. El número de orden correspondía a los tres últimos dígitos del DNI, por eso sabemos que el DNI del subalterno acaba en 640. El número que tocaba en el sorteo era decisivo, ya que aquellos que tuvieran números bajos quedaban exentos. Al subalterno le cae en suerte el 497 y debe alistarse.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Mil novecientos setenta y ocho | 1978 | Año en el que transcurre la primera parte, coincide con la XI Copa Mundial de Fútbol. En este capítulo se da la orden al subalterno para que encuentre al Dr. Mesiano. Finalmente sabemos que está en el campo de fútbol. En la escena II del capítulo comienza a enumerar la formación de la Argentina que luego repetirá obsesivamente. | Escenas I-XVI. Páginas 45-54. |
| Ochenta mil | 80.000 espectadores | Continúan las alusiones al Mundial de fútbol, ahora respecto a la cantidad de personas que entran en el Estadio Monumental, luego de la remodelación encargada por Rafael Videla. Este campo, donde se realizó la inauguración y la clausura del evento deportivo, estaba ubicado a 2 km de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), uno de los CCDyT más importantes. "Gracias a las reformas indicadas y luego supervisadas por el Ente Autárquico[15], la capacidad del estadio alcanzaba ahora a casi ochenta mil espectadores" (57). | Escenas I-XII. Páginas 55-63. |
| Veinticinco millones | 25.000.000 habitantes | Nuevas alusiones al Mundial de fútbol. En este caso se trata del primer verso de la Marcha escrita para el evento por el músico Martín Darré: "25 millones de argentinos jugaremos el mundial". Coincide con la población aproximada de Argentina durante ese año. | Escenas I-XIV. Páginas 64-73. |

[15] El Ente Autárquico Mundial fue una de las primeras medidas del gobierno militar golpista, se extiende desde marzo de 1976 hasta junio de 1978. Este organismo desplaza a la AFA (Asociación de Fútbol Argentino) en cualquier gestión y da vía libre al Estado *de facto* para administrar los fondos y las ganancias. Fue presidido en un primer momento por el general Omar Actis, asesinado en dudosas circunstancias el 19 de agosto de 1976, antes de su primera conferencia de prensa. A partir de este suceso administra el E.A.M. 78 el vicealmirante Carlos Alberto Lacoste. Este personaje, para el periodista Eugenio Méndez (1984), encarna el horror y la brutalidad de la dictadura y fue quien dictó la orden de asesinato de Actis. En definitiva, el evento costó 517 millones de dólares, diez veces más del presupuesto previsto y el cuádruple de lo declarado en España en 1982. Para más información, véanse Méndez (1984), <https://elpais.com/diario/1976/08/25/deportes/209772001_850215.html> y <https://www.pagina12.com.ar/diario/deportes/8-37302-2004-06-27.html> [fecha de consulta: 22/03/2018].

| | | | |
|---|---|---|---|
| Cero uno | 0-1 | Resultado del partido de fútbol en que Argentina pierde ante Italia 0 a 1. Es el evento en que el conscripto encuentra al Dr. Mesiano. | Escenas I-XIV.<br><br>Páginas 74-83. |
| Doscientos dos | Habitación 202 | Número de habitación en la que el subalterno tiene el encuentro con la prostituta: "Me tocó una habitación de las consideradas estándar. Pero, francamente, yo no tenía de qué quejarme, y aquello del caballo regalado es una verdad que nunca se me olvida. El número de la habitación era el doscientos dos. Era un número capicúa: eso me pareció un signo de buen augurio, y en cierto modo lo fue" (94-95). | Escenas I-XIX.<br><br>Páginas 84-95. |
| Cinco[16] | 5 soldados | Este capítulo gira en torno a la violencia contra la mujer. Mientras el "colimba" maltrata a la prostituta en la habitación 202, recuerda una historia en la que cinco soldados violan a una joven virgen: "Es un camión del ejército y transporta a cuatro soldados (cinco, si se cuenta al que maneja, y el que maneja debe ser contado). [...] El procedimiento es sin duda el más obvio, pero también el más eficaz: mientras cuatro se ocupan de aferrar a la muchacha por las extremidades, el que sobra se abalanza sobre ella. Después se produce una variante..." (103-107). A lo largo de la novela el número 5 aparece en relación con varias cuestiones: Cada 5 minutos son las contracciones de la detenida antes del alumbramiento (19); entre las 4:30 y las 5 de la tarde llaman del CCD para hacer la "consulta técnica" (41); a las 5 de la mañana se levanta el conscripto para ir a buscar al Dr. Mesiano; 5 son las plantas del CCD de Quilmes (114); 5 kg es el límite máximo de la balanza en la que pesan al niño (125). También aparece el número en relación con la formación de fútbol argentina. | Escenas I-XVII.<br><br>Páginas 96-108. |

[16] Para Vitullo (2012) y Lustosa da Costa (2014) "cinco" hace referencia también a la "cifra mítica" (Kohan 2008: 107) a la que llega el subalterno con la prostituta. No obstante, al final del capítulo "Trescientos noventa y ocho", se insinúa que la cifra mítica es 7: "Soñé con la puta del tic nervioso en la boca. Soñé que estaba otra vez con ella y que ella me decía: '¿Cuántas veces sos capaz de acabar sin sacarla?'. 'No sé', le decía yo, 'nunca probé'. 'Probemos', me

| | | | |
|---|---|---|---|
| S/N | Sin numeración | Hace referencia a la falta de numeración en el CCD donde tienen detenida a la madre y al bebé[17]. "La puerta del acceso principal, por la calle Allison Bell, no tenía número" (110). | Escenas I-XX.<br><br>Páginas 109-120. |
| Dos trescientos | 2,300 kg | Peso del bebé que se pretende torturar. "'¿Qué peso exacto le calcula?' 'Yo diría: dos kilos y medio. O quizá menos.' 'Sea preciso, doctor. No revolee cifras. Hable como un médico.' 'Yo diría, déjeme ver. Yo diría: dos trescientos.' '¿Nada más? Qué pena: es muy chiquito'" (126). | Escenas I-XVIII.<br><br>Páginas 121-130. |
| Cuarenta y ocho | 48 | Es el prefijo del número de teléfono que le da la detenida para que la ayude. En esta escena hay una toma de decisión por parte del subalterno. No llama por teléfono y olvida el resto del número porque "No ayudo a los extremistas". "Me dio el número de teléfono de un abogado, me pidió que no lo olvidara. Lo que me acuerdo, todavía, es la característica: cuarenta y ocho" (140). "Me repitió los nombres y el número que empezaba en cuarenta y ocho" (141). | Escenas I-XXIII.<br><br>Páginas 131-141. |

decía ella. Y yo le daba, le daba y le daba, sin sacarla; acababa dos, tres, cuatro veces seguidas, le daba, le daba y llegaba hasta siete, y ella todo el tiempo me decía: 'Matame, mi soldadito, matame'. Y yo le daba" (2008: 154).

[17] La acción represiva de la novela se sitúa en el CCD conocido como "El Pozo de Quilmes" o "Chupadero Malvinas", ubicado en la calle Allison Bell y Garibaldi, en la localidad de Quilmes. Este CCD funcionó entre 1975 y 1979.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Trescientos noventa y ocho | 398 años | Se refiere a los años que han pasado desde la segunda fundación de Buenos Aires (1580), por Juan de Garay. El Dr. Mesiano y el colimba pasan por Avda. Libertador y Udaondo, enclave en el que se erguiría, en 1980, el monumento de los 400 años. "Íbamos a más de cien. Primero por Libertador y después por Figueroa Alcorta. [...] Doblamos a la izquierda por Udaondo. [...] Llegábamos a la rotonda en la que, exactamente dos años después, porque ése era el día, pondrían un monumento de homenaje a la fundación de la ciudad. Pero la cifra todavía no era redonda. En el lugar había una plazoleta, y en la plazoleta nada" (144). | Escenas I-XXV.<br><br>Páginas 142-154. |
| Treint a del seis | 30/06 | 30 de junio de 1982 | Segunda Part e |
| Uno dos | 1-2 | Hace referencia al resultado del partido Italia-Argentina, el 29 de junio de 1982, en la XII Copa Mundial de Fútbol, en Barcelona. Argentina pierde, una vez más, ante Italia, esta vez por 2 a 1. "Ahora sí ha jugado Maradona, a quien ya nadie llama pibe. Jugó bastante mal. [...] Los italianos volvieron a ganarnos, otra vez por un gol de diferencia" (157). | Escenas I-XI.<br><br>Páginas 157-162. |
| Ciento treinta y tres | Fiat 133 | "Ahora tengo un Fiat 133: un modelo nuevo que combina algo del 128 y algo del 600. Es mío. Puedo subir y apurar la marcha, y en menos de una hora estaré tocando el timbre de la casa del doctor Mesiano, cuyo umbral conozco tanto" (166-167). | Escenas I-XI.<br><br>Páginas 163-168. |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Mil novecientos ochenta y dos | 1982 | Año de la Guerra de Malvinas, del XII Mundial de Fútbol. También se hace referencia al 20 de junio, aniversario 160 del fallecimiento de Manuel Belgrano (1770-1820). "Todavía se ven muchas banderas argentinas colgadas en las ventanas y en los balcones de las casas. Algunas son tan grandes que pasan de un balcón a otro: los vecinos han debido ponerse de acuerdo. Los partidos en España y la conflagración en el sur dieron un doble impulso a la necesidad de la gente de expresarse así. Y también, por tradición, el aniversario del fallecimiento del creador de la bandera, que es Manuel Belgrano" (170). | Escenas I-V.<br><br>Páginas 169-173. |
| Seis[18] | 6 horas | En este capítulo aparece el niño apropiado, después de 4 años (Guillermo-Antonio), mirando televisión. "El doctor Mesiano comenta que, según algunas estadísticas, el promedio de horas que un niño pasa por día frente al televisor ha subido de cuatro horas diarias a *seis* horas diarias. 'Todo por culpa de la televisión en color', sugiero yo. 'Exactamente', dice el doctor Mesiano. 'Así va el mundo'" (178). | Escenas I-IX.<br><br>Páginas 174-178. |
| Cuatro | 4 | Años que han pasado desde el junio anterior y, por lo tanto, edad del niño apropiado en 1978. "Cuando al chico, al que llaman Antonio, se le pregunta cuántos años tiene, él dobla con fuerza el pulgar hacia adentro, y muestra con orgullo, la mano en alto, los otros cuatro dedos extendidos. El doctor Mesiano agrega: 'Recién cumplidos'" (179). | Escenas I-X.<br><br>Páginas 179-183. |

[18] Para Lustosa da Costa (2014) el número 6 hace referencia al número de personajes que asisten al asado en la casa de los apropiadores: 1. Dr. Mesiano. 2. Lidia, esposa de Mesiano. 3. Ángela, hermana de Mesiano. 4. Alberto, cuñado de Mesiano. 5. Antonio, el hijo de Lidia pero que en realidad es Guillermo, el niño apropiado. 6. El subalterno.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Seiscientos treinta | AM 630 | Sintonía de Radio Rivadavia. La radio, como puede verificarse, aparece a lo largo de toda la novela, acompañando los momentos más importantes del conscripto y anunciando los sucesos históricos. "Subo al coche y enciendo la radio. No sé por qué está puesta en una estación de música clásica. Cambio el dial y busco Rivadavia. Supongo que se estarán ocupando de todo lo que pasó ayer, y no me equivoco. Ahora habla un periodista que está en España. [...] Dice que nadie quiere resignarse a la derrota y que ésa es la tesitura general. El mensaje que tiene para dar, a la distancia, a los argentinos, es que ahora estemos más unidos que nunca" (187). | Escenas I-X.<br><br>Páginas 184-188. |

**Tabla 6.** Relación de capítulos de *Dos veces junio*

La complejidad del desciframiento de la obra posibilita una lectura por capas, en donde cada escena puede ser leída desde diferentes perspectivas[19]. Se distingue también una alternancia entre un narrador en tercera y uno en primera persona, incluso algunas interpretaciones, como la de Duperron (2016), hablan de tres narradores. Efectivamente, en el relato es posible distinguir tres voces: la que se enuncia desde la focalización interna del subalterno; otra en tercera, que se posa, principalmente, sobre lo que le sucede a la detenida y, una tercera voz totalmente impersonal, maquinal, que solo reproduce datos, como los de la formación argentina de fútbol y los relativos a la balanza y sus instrucciones. Con esta constante alternancia entre los narradores, facilitada por las escenas cortas, Kohan despliega en menos de 190 páginas un narrador protagonista (testigo), uno omnisciente y uno objetivo.

A todo esto se suma la voz de otros personajes, insertadas por las modalidades narrativas del discurso directo e indirecto. Destacan la del Dr. Mesiano

[19] Son muchas las lecturas que se han realizado de esta obra. Ante la imposibilidad de recuperar todas en mi análisis remito a aquellas que me han servido para pensar diferentes problemáticas: Gramuglio (2002), Sarlo (2005), Molina (2010), Drucaroff (2011), Amar Sánchez (2010). Otras contribuciones son incorporadas en nuevas notas o en el cuerpo del trabajo.

y la del padre del protagonista. De este modo, el relato salta de la enumeración de los jugadores de fútbol a la tortura de la prisionera, las noticias de la radio, la agresión sexual o los consejos paternos. Todo queda plasmado, en la historia y en la escritura. Igualmente, ese espacio abierto por la escisión textual, que separa y confunde los narradores, inaugura una eficaz metáfora sobre la memoria bifurcada por las diferentes formas de violencia. Como puede apreciarse, hay un trabajo filológico que posibilita el juego entre los diferentes niveles de escritura y permite dejar al descubierto tanto la fragmentación de la identidad del conscripto como la esquizofrenia que la maquinaria represiva despertó en los diferentes niveles, el de la propia estructura y el colectivo.

Por su parte, *Cuentas pendientes* relata la tediosa vida de un octogenario, Lito Giménez, cuyas preocupaciones tienen que ver con el pago del alquiler, el aumento del precio del jamón o la acidez. Quien comienza a contar su historia es un narrador omnisciente que a mitad de la novela deja de serlo tras revelar su identidad y convertirse en un personaje más. Este texto es en apariencia un relato menos fragmentario que *Dos veces junio*, pero los pensamientos de Giménez no llegan a cuajar en nada, su repetición no está en la duplicación de *junios* sino en el doble desencanto del personaje; el de la propia vida y el social. Su existencia es sórdida, una imitación diaria de la desesperanza, y gira en torno a una terquedad de la cual se empeña en no salir.

> Le pasa eso mismo en todas las ocasiones, y le cuesta sobremanera tomar la simple decisión de volver sobre sus pasos y revertir eso que ha hecho. Dos cosas le cuestan mucho: retractarse de lo que ha hecho y desdecirse de lo que ha afirmado. Su naturaleza, aunque esponjosa y esquiva, lo inclina fuertemente hacia la terca obstinación (Kohan 2010: 30).

Esta novela también tiene una trampa: nunca sabremos si lo que se nos dice de Giménez es verdad o si, por el contrario, es fruto de la distracción maníaca del narrador. La perspectiva sobre su existencia es arbitraria, producto de una obsesión, de un narrador que observa e imagina, que vive la vida de otro para esquivar la posible traición de su pareja. Entonces, cuando no puede dormir y presiente que su mujer tampoco, imagina a Giménez solitario en una casa diminuta, atormentado por unos recuerdos que

seguramente esconden algo, y que a mansalva, ese algo, si se esconde, nada bueno puede ser. Basta leer la primera frase para ver por dónde va la subjetividad enunciadora: "*Tengo para mí* que Giménez, tarde en la noche, arrastra los pies cuando entra en la cocina" (Kohan 2010: 9)[20]. No obstante, y a pesar de que el narrador, que es el propietario de la casa donde vive Giménez, comienza su relato cargado de adjetivos peyorativos, sustantivos repetitivos y verbos de poca acción, nada puede sospecharse sobre el pasado. Lo que se sabe de Giménez no es revelador: ve mucha tele, habla poco, le gusta apostar a los caballos, tiene una máquina de café italiana que le regaló su hija, Inesita o Mercedes. Mientras el propietario nos dice durante más de la mitad del relato que la hija se llama Inesita, en un diálogo con Giménez, este nos asegura que se llama Mercedes. De repente, la austera cotidianeidad de un anciano se altera con el conflicto sobre la identidad de su hija, pues se insinúa como apropiador. O al menos, la sentencia queda a criterio del lector, ya que quien supone esto es el locatario, que en su relato imagina que Giménez ha apropiado a quien dice que es su hija.

> Una vaga complicidad se insinúa entre Giménez y su señora; pero no dura, no llega a nacer siquiera. Por un momento parece que fuera a reparar, cada uno por su lado pero los dos al mismo tiempo, en que se unieron de nuevo detrás de un mismo afán, como el día en que se casaron en una iglesia modesta de Reconquista, provincia de Santa Fe, o en los meses en que pujaron para poder tener una hija, que es la que tienen (2010: 22).

La sospecha de apropiación, que comienza siendo sutil haciendo alusión a la "puja"; es decir, a la oferta o la subasta por la hija, se vuelve más insidiosa hasta ocupar un lugar determinante en el relato. Giménez no tiene amigos pero habla con el dueño del piso donde vive, cuando va a cobrarle el alquiler que, nos cuenta, nunca quiere pagar; también habla con Vilanova, un coronel retirado con quien continúa manteniendo negocios; mejor dicho, mínimos encargos que le retribuyen un mínimo dinero que gastará en servicios sexuales, y no como quisiera el narrador, en pagarle lo que le debe. Uno

[20] Con este comienzo Kohan recupera, a modo de homenaje, la frase de Borges en "Emma Zunz": "Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito" (Borges 1998: 72-73).

de los encuentros con Vilanova está marcado por la indignación del coronel con los hijos de desaparecidos que comienzan a hacer preguntas, por lo que, se supone, aunque no explícitamente, que el hijo del coronel podría ser también apropiado.

> Vilanova preocupado, Vilanova enfurecido, sacude con sus manotazos las pocas cosas que ocupan la mesita arrinconada del bar. [...] Se sulfura el coronel, maldice en abstracto o se caga en concreto en la reverenda madre que los parió a esos pendejos que ahora espabilan y empiezan a hacer preguntitas que ya nadie quiere escuchar o responder. [...] ¡Qué saben los pendejos! Ni se afeitan todavía, ni limpiarse el culo saben. ¿Qué vieron? ¡Nada! ¿Qué leyeron? ¡Nada! Pero joden y joden y joden (2010: 107-108).

Giménez no habla mucho delante del coronel, como el personaje de *Dos veces junio* solamente asiente ante quien sigue considerando una autoridad. Sin embargo, la intranquilidad de Vilanova cala en su rutinaria vida e incluso, a ese hombre que pareciera preocuparse solamente por nimiedades, se le enciende una alarma. En el capítulo siguiente al encuentro con el coronel, cuando recibe una visita de su hija, se muestra menos distante, y hasta la acompaña a la salida, a pesar de que, advierte, no es necesario.

> Giménez se encuentra más efusivo que de costumbre. Al advertirlo comprende, con relativa claridad, que la pasada conversación con el coronel Vilanova tuvo sobre su ánimo una influencia mayor que la que alcanzó a reconocer en una primera instancia. Ya tiene en Inesita a su hija, de una vez y para siempre según entendió en su oportunidad, que es por lo demás como suelen tener tantos padres a sus hijos, y no ve razón de ser en el afán de estos nuevos resentidos de andar removiendo las cosas de unos tiempos tan lejanos (2010: 114).

Los personajes principales de estos dos relatos de Kohan se inscriben en el bando de los "vencedores" de la dictadura argentina. Del primero de ellos sabemos que trabaja directamente desde dentro (haciendo de guardián de los secuestrados, de chofer [sic] de Mesiano, y de esbirro para las actividades que el régimen, discretamente, necesitará); el otro, el viejo, no se especifica qué servicios prestó, pero queda clara su vinculación con Vilanova. Como

vencedores, ellos y sus superiores, mantienen el discurso del olvido, un discurso vacío de argumentos y, en muchos casos, también de ejemplos:

> Viejos chotos parecen; todo para atrás, todo para atrás, todo para atrás. Se parecen, ¿sabés a qué? No, Giménez no sabe. A la mina esa, ¿cómo se llamaba? Giménez, mudo, se encoge de hombros. La mina esa, la que se convierte en estatua de sal, ¿cuál era? Giménez no tiene ni la menor idea de la estatua de la que le están hablando. Sale poco, no ha viajado, no se fija en esas cosas. Pero sabés a qué me refiero, ¿no?, insiste Vilanova; y Giménez por pudor dice que sí, que sí que sabe, y que el concepto lo capta pero que el dato exacto justo ahora no se lo acuerda (2010: 110).

Que Giménez no sepa de qué estatua le hablan evidencia la ignorancia del subalterno, pero que el comandante tampoco sepa que se trata de Edith, la mujer de Lot, cuando él mismo utiliza la anécdota para justificar la ilegitimidad de la memoria, descalifica su discurso. Kohan utiliza sus voces para ridiculizar los argumentos dictatoriales, pone en evidencia que los excesos fueron cometidos desde la estupidez y la carencia de razonamiento. Por otro lado, que el punto de comparación sea precisamente el de una Edith convertida en estatua de sal por mirar a Sodoma cuando está siendo destruida, descubre un doble juego: primero, la impostura religiosa de un régimen que, como el franquismo, encontró en la Iglesia su corruptible aliada; segundo, la amenaza para aquellos que quieran "curiosear" en el pasado. La advertencia es reiterada en todos los textos del corpus que reflejan las apropiaciones argentinas.

Si bien Kohan presenta subalternos del bando vencedor, la vida privada de estos dista mucho de lo que se supone que sucede con los que ganan una guerra; conceptualmente están lejos de la gloria de una victoria o del reconocimiento heroico. Traigo a colación la reflexión del personaje Roberto Bolaño en *Soldados de Salamina* cuando Javier Cercas le pregunta ¿qué es un héroe?:

> Alguien que se cree un héroe y acierta. O alguien que tiene el coraje o el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto, no puede no ser un héroe. O que entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar (Cercas 2007: 146).

Casualmente, los personajes de Kohan yerran en el único momento en que no deberían hacerlo, no se arriesgan para salvar la vida del otro, no se dejan matar y para eso, si es necesario, estarían dispuestos a asesinar, aunque el resto de sus vidas sea una incesante vuelta al momento del error. Sobrevivir, para ellos, es quedar fuera de la virtud. Giménez también reflexiona sobre la muerte heroica, y enmarca en ella a Hitler y Goebbels:

> Para Giménez es un hecho demostrado que el Führer se quitó la vida y que lo hizo para no caer en manos de sus vencedores [...]. Más dura fue, pero igual de necesaria, la decisión que tomaron Joseph Goebbels y su esposa, que dieron muerte a sus propios hijos, pudiendo salvarlos, para eximirlos del peligro de caer en manos de los comunistas invasores y evitarles las salvajadas que los ganadores podrían ser capaces de cometer con ellos. Luego los dos, papá y mamá, se mataron a su vez. En cambio en la Argentina, coteja Giménez, las cosas son siempre una joda. Puede pasar lo peor, concluye reflexivo, y no hay nadie que se suicide nunca por nada (Kohan 2010: 73-74).

Ser un héroe para Giménez es saber suicidarse a tiempo, pero él no lo hará[21], tampoco el colimba de *Dos veces junio*. Ambos extenderán sus vidas hacia la lenta displicencia de la derrota, sin llegar a vislumbrar el "instinto de la virtud". De hecho puede trazarse una línea de continuidad entre ambos personajes: Giménez es una versión envejecida del subalterno sin nombre. La victoria del bando al que pertenecen se convierte, de esta manera, en un hecho circunstancial, un episodio más dentro de una concatenación de sucesos. El colimba de *Dos veces junio* cavila sobre esto, y termina por otorgar igual rango a la fortuna que a la preparación y la inspiración: "Cuando se enfrentan dos fuerzas de poderío semejante, son los artilleros los que desequilibran. De existir uno que desnivele y venza, en caso de gran paridad, será aquel cuyo artillero se encuentre más atento o más inspirado, o mejor considerado por la fortuna" (Kohan 2008: 73).

---

[21] Entre las novelas de apropiación referidas solo rescato un personaje implicado en los robos cuyo final es el suicidio: el mayor Giribaldi, en la segunda entrega de la saga del comisario Lascano, *El policía descalzo en la Plaza San Martín* (Mallo 2011). El resto de los personajes vinculados a la dictadura o bien son representados como impunes, o bien son ajusticiados por las víctimas.

Amar Sánchez, en su análisis de los perdedores, reserva un apartado para "los vencedores repugnantes", aquellos personajes que, como los de Kohan, ilustran el punto de vista y la vida diaria de quienes ganaron, muchos de los cuales siguen manteniendo la misma impunidad y actuando en democracia con los mismos mecanismos de la dictadura, como se presupone que sucede en *Cuentas pendientes*. No obstante, en esta novela, ellos también son percibidos como fracasados. La ambigüedad ética en la que se han sumido, las traiciones y la deshonra, se han traducido en vidas oscuras y pensamientos abyectos.

> La distinción entre derrota y deshonra, entre resistir y transigir —este conflicto ético que puede encontrarse en las figuras antiheroicas— adquiere un especial matiz en el caso de los vencedores, en tanto ellos también mantienen la "fidelidad a una verdad", a su particular clase de verdad en la que se reconocen como traidores, asesinos y torturadores (Amar Sánchez 2010: 167).

Otra de las constantes que atraviesan varios de los textos del corpus argentino es la relación de los dictadores con la prostitución. Puede rastrearse en *Dos veces junio*, *Cuentas pendientes* y en *A veinte años, Luz*. En esta relación subyace la utilización del cuerpo del otro como un medio para conseguir un fin, ya sea placer, ya sea información. Las prostitutas y los detenidos entran en el mismo circuito de vejaciones, la diferencia es que ellas, a pesar del maltrato, suelen salvarse. En *Dos veces junio* el doctor Mesiano explica al conscripto su propia idea del cuerpo de las prostitutas, un cuerpo que no les pertenece, como tampoco pertenece el cuerpo de los prisioneros a otra causa que no sea la de la confesión, ni el de los niños a otro destino que no sea el de su reeducación.

> Una puta entiende que su propio cuerpo no le pertenece, o por lo menos, que no le pertenece del todo. El enfermo terminal consigue, aunque muy por otro camino, arribar a esa misma certeza. Hay algo en su cuerpo que ya nada tiene que ver con él. Por eso estas personas se entregan tan dócilmente, a los clientes en un caso y a los médicos en el otro: porque dan su cuerpo sin darse ellos. Así razonaba el doctor Mesiano, y sostenía que al llegar a ese estado las personas adquirían, paradójicamente, un poder muy particular. De alguna manera lograban una prodigiosa afinidad con lo que pasa en una guerra. Porque en una guerra los cuerpos ya tampoco son de nadie: son pura entrega, son un puro darse a una bandera y a una causa. Así razonaba el doctor Mesiano: cuando en la guerra se

> acciona sobre un cuerpo, se está accionando sobre algo que ya no le pertenece a nadie. De ahí su interés por las putas de Vietnam, que habían llegado a ser, a un mismo tiempo, y maravillosamente, prostitutas, enfermas terminales, instrumentos de guerra (Kohan 2008: 120).

Los cuerpos en conflicto, el de los presos, el de las putas y el de los niños, pero también el de los soldados y los subalternos, de uno u otro lado de la guerra, conforman, en última instancia, los engranajes de la maquinaria dictatorial. Unidos a estos personajes y como síntoma de la instrumentalización aparece la duda sobre los nombres propios, una característica que atraviesa casi todas las ficciones de Martín Kohan. Los narradores siempre sospecharán sobre la identidad de quienes, se supone, no usan sus verdaderas señas: apropiados, prostitutas o traidores. En *Dos veces junio* aparecen dos nombres para el niño robado (Antonio/Guillermo), lo mismo en *Cuentas pendientes* respecto a la hija de Giménez (Inesita/Mercedes). En estos dos textos también las prostitutas se cambian los nombres: "'Me llamo Sheila', dijo ella, 'y no tengo nombre auténtico'" (Kohan 2008: 98). "La chica se llama Lorena, o dice llamarse Lorena; ya quisiera Giménez saber cuál es su verdadero nombre" (Kohan 2010: 75). En *Museo de la Revolución* Norma Rossi es Fernanda Aguirre. En *Bahía Blanca* la joven que trabaja en el locutorio y que se llama Silvana por la noche trabaja en un prostíbulo: "¡No sé su nombre! Como tampoco sé el de la catequista. Ni el de la chica del locutorio, que apenas presumo que se llama Silvana, ni el de la puta de Ingeniero White, que descuento que se llama distinto" (2012: 112).

Queda demostrada, por lo tanto, la tendencia a la repetición del conflicto de la identidad a lo largo de varias de las novelas del autor, independientemente de la línea argumental. Quizás sea el rastro inconsciente de ese malestar histórico, el síntoma de lo que falta por resolver en la sociedad argentina.

### *La pregunta imposible*

El primer objeto que se nombra en la primera frase de *Dos veces junio* es un cuaderno de notas. Un objeto que, como hemos visto, ha sido resguardo de la memoria en otras narraciones pero que aquí ha cambiado su función memorística y/o didáctica para convertirse en el instrumento de

comunicación de los torturadores. Cuando el narrador lee la pregunta que encabeza la página, con este acto de habla el relato inaugura un descabellado y cruel interrogante que articulará el resto de la narración: "El cuaderno de notas estaba abierto, en medio de la mesa. Había una sola frase escrita en esas dos páginas que quedaban a la vista. Decía: *¿A partir de qué edad se puede empesar a torturar a un niño?*" (Kohan 2008: 11). En este instante fundacional del conflicto el protagonista no se cuestiona lo irracional de la pregunta ni la imposibilidad de torturar a un bebé para lograr una confesión, sino que se obsesiona con cambiar o no la "ese" de *empesar* por el uso correcto de la "zeta". Impulsivamente modifica la equivocación porque, deja claro, le molestan mucho los errores de ortografía, en realidad no hay nada que le moleste más. La idea se refuerza y rebota otra vez sobre el lector, ¿no hay nada que le moleste más? Entonces sigue la disertación ortográfica y es desplazado el contenido de la pregunta; con esta traslación naturaliza el hecho de que aparezca en la misma frase el verbo "torturar" y el sustantivo "niño". A partir de la omisión de la evidencia de lo que sucede en el CCD, se disipa la confianza y la empatía que, como lectores, podríamos llegar a profesarle al personaje. El narrador, como bien diría Amar Sánchez, socava su confianza:

> La autoridad que solemos darle a la voz narrativa, la confianza que depositamos en ella se encuentra aquí socavada por la naturaleza misma de los narradores. Esta estrategia contribuye a la fascinación que produce seguir el pensamiento del enemigo, un tipo de vencedor siempre vigente y completamente "repugnante" (2010:160).

Así comienza una densa y larga noche en la que el colimba debe buscar al doctor Mesiano, que es quien en realidad responderá la pregunta que está escrita en el cuaderno, o al menos eso se espera. Con este contundente inicio nada de lo que el narrador diga o haga tendrá mayor impacto; a partir de esto también se introduce esa doble violencia en el relato, la física y la que se ejerce sobre la identidad. El maltrato no solo fue infringido contra los padres, también se manifestó en muchos menores. Las narrativas recogerán la tortura sobre los niños y las mujeres embarazadas e insistirán en la búsqueda de las nuevas formas de ficción que puedan controlar narrativamente ese horror. Entre esta ristra de relatos destaca el ya mencionado *Conversación*

*al Sur* (Traba 1981). En el texto Irene nos anuncia que Dolores perdió un embarazo a causa de las torturas. Por otro lado, en las ficciones españolas que analicé en el capítulo anterior el caso que más sobresale es el de *Los niños perdidos* (Ripoll 2005), donde se describe la muerte de tres menores a causa de los azotes de una monja. También la novela *El niño de los coroneles* (Marías 2001), donde la tortura es parte del adoctrinamiento de los futuros soldados.

> Los ojos del niño, frenéticos de pronto, recorrieron la mazmorra hasta posarse sobre el tablero del ayudante del verdugo, donde reposan los instrumentos de tortura. Siguiendo el preciso dictado de la memoria, eligió unos alicates —mi suposición había sido correcta— con lo que, por fin vengativo, imparable y brutal, se dio a masacrar los genitales del prisionero, al que desamordacé a toda prisa con el objeto de que sus aullidos inundaran para siempre la mente que ya nunca más sería infantil. [...] era posible crear sanguinarios verduguitos (2001:173-174).

Si la pregunta explícita de Kohan es ¿a qué edad se puede comenzar a torturar a un niño?, la pregunta implícita de Marías sería ¿a qué edad puede comenzar a torturar un niño? Su propuesta ficcional es la de una fábrica de asesinos que suministre verdugos a los diferentes Estados, y que adiestre a los soldados que luego perpetuarán los golpes en América Latina. El relato de Marías plantea algo que también está en la base de los relatos de apropiación, la planificación reglada de las próximas generaciones. Como en la película *Insensibles* (dir. Medina 2012), los niños-monstruos asesinan deliberadamente y disfrutan con ello porque fueron instruidos bajo mecanismos de violencia.

## *El* campo *detrás del campo*

> El mundial fue oxígeno para los militares, oxígeno para seguir matando, oxígeno para seguir castigado cada vez más.
>
> Documental *30 años de vida venciendo a la muerte*

Como ya se avanzó, la acción de la primera parte de *Dos veces junio* se sitúa durante la noche del partido de Italia-Argentina en el Mundial de 1978. Ese partido, grabado en el imaginario de todos los aficionados, permite al

autor una serie de connotaciones ininterrumpidas durante gran parte del relato. Detrás de ellas hay una trabajada intencionalidad de reproducción de la memoria del pueblo ligada al fútbol y, a la vez, una denuncia sobre los horrores que el evento deportivo ocultó.

Por un lado, desde el inicio, el texto alterna los consejos del padre del conscripto, lo que sucede en el cuartel y las formaciones de los jugadores argentinos durante los partidos, estas últimas con detallismo obsesivo. En el capítulo "Mil novecientos setenta y ocho" introduce la formación de los jugadores de Argentina, una y otra vez, agregando solamente algunos cambios. En cada micro-escena que se mencionan los nombres, estos son repetidos como si ellos fueran los únicos que perdurarían en ese año trágico. "La formación de la Argentina: Fillol; Olguín, Falván, Passarella, Tarantini; Ardiles, Gallego, Kempes; Bertoni, Valencia, Ortiz". Se vuelve a recordar en la página siguiente, pero ahora "con especial atención a los nombres de sus integrantes", también "con especial atención a las posiciones de sus integrantes", "a la procedencia de sus integrantes", "a la numeración de sus integrantes", "a las fechas de nacimiento de sus integrantes", "a la estatura de sus integrantes" y "al peso de sus integrantes" (Kohan 2008: 45-54). La obsesión por el orden según las diferentes variables permite al colimba controlar algo de todo lo que sucede a su alrededor. No puede modificar los consejos paternos, ni las acciones de su entorno, ni siquiera la ortografía del cuaderno de notas; sin embargo, sí puede organizar (y aún innovar) en su cabeza, una y otra vez, la disposición de los jugadores, como una máquina que calcula variables inútiles. Este será el signo de su desviación del mundo sensible, de lo esperablemente humano. Por ello, opto por no analizar estos pasajes objetivos como la injerencia de otro narrador. La voz del subalterno es, a mi entender, desequilibrada por los datos inútiles. El orden de los jugadores funciona, en su conciencia, como un dispositivo de borramiento de la tortura y la desaparición. Allí donde la evidencia se impone este personaje obtura su recuerdo con nombres inútiles. No por casualidad, aunque desde el inicio se infiera su colosal memoria, no logra recordar el número de teléfono que podría salvar a la prisionera.

Por otro lado, cuando el colimba encuentra al doctor Mesiano lo hace en el estadio de fútbol; pero mientras el juego acaba, espera y durante ese tiempo visualiza escenas en apariencia anodinas pero que esconden durante varias

páginas un paralelismo entre lo que sucedía en el país *for export* y lo que sucedía puertas adentro. Las luces blancas del estadio de fútbol resplandecen en los muros del tiro federal y evocan al subalterno las enseñanzas recibidas, todas destinadas al buen manejo de las armas y a la inmutabilidad ante la muerte del otro, pero esa noche "*por razones obvias*, no se hacían prácticas en el tiro federal y había como una ausencia de los estampidos de fogueo detrás de los muros que no dejaban que nada se viera" (2008: 59), ese fogueo y ese no ver detrás de los muros nos remite a una escena del capítulo anterior donde se simula el fusilamiento de la prisionera:

> Cuando le hablaron de fusilamiento, pensó en un pelotón y pensó en un lugar abierto. [...] No había un pelotón, sino un solo verdugo. Bastaba una persona para matar a una persona. Bastaba un solo revólver, puesto en medio de la nuca del que tenía que morir. Sintió el olor de la pólvora, y sintió el olor de la pólvora ya quemada, aunque no le hubiesen disparado todavía (2008: 53-54).

El pelotón, el conjunto de personas sin orden y como en tropel, según la primera acepción de la RAE, estaba en el estadio Monumental, elevando el sentimiento de nacionalismo en la lucha deportiva, emoción que pocos años después volvería a enaltecerse gritando en la Plaza de Mayo para acudir a la Guerra de Malvinas.

Esa legión de aficionados, entrando desesperados para ocupar sus sitios, exaltados y felices por la esperanza de triunfo, también son interpretados como responsables de minimizar el horror que no paraba de transcurrir durante los días del Mundial[22]. Mientras unos eran secuestrados o desaparecidos, otros concurrían al campo de fútbol (lugar abierto) y otros observaban los partidos desde los CCD.

---

[22] Es sabido que durante el encuentro deportivo hubo una gran cantidad de secuestros. El furor del triunfo desvió la mirada de los asesinatos. Antonia Acuña cuenta, con motivo de los treinta años de APM, cómo desparecieron sus tres hijos durante el evento: "¿Por qué soy Abuela de Plaza de Mayo? Porque tenía tres hijos y los tres desaparecieron durante el Mundial. A Negrita le hicieron desaparecer primero a su hija Alicia, el 21 de junio, junto con su compañero Carlos María Mendoza. Alicia estaba embarazada de dos meses. Luego desapareció Laura, que tenía 17 años y estaba embarazada casi a término, le faltaban 10 días para tener a su bebé. Con ella desapareció también su compañero Pablo Torres, de 21 años. Pablo era

Mario Villani, exdetenido desaparecido, relata en su testimonio cómo el mundial rompió incluso con la rutina de los CCD. Así, en El Banco[23] utilizaron los televisores que habían robado en diferentes allanamientos para trasmitir los partidos.

> Las autoridades del campo decidieron que algunos prisioneros debíamos compartir ese momento de "felicidad nacional". [...] Cada vez que jugaba la Argentina nos permitían a los prisioneros salir de las celdas para ver el partido sentados en el piso, con los pies engrillados y el tabique levantado. Los guardias veían los partidos junto a nosotros mientras que el resto del personal del campo lo hacía en otra parte del edificio (Reati y Villani 2011: 85).

La "felicidad nacional" que el fútbol traía consigo, por demás contradictoria con la situación del país, para algunos prisioneros se vivió como una posibilidad momentánea de reconciliación con la idea de nación, una huella de "comunidad" dentro del espacio concentracionario. Esta falsa sensación de "hermandad" se reforzaba con el descanso para el cuerpo que significaba la trasmisión, ya que durante esas horas no se torturaba. "Para quien gusta del fútbol la alegría de un gol no es individual: uno no es propietario único de ese sentimiento. Si uno se siente parte de un pueblo, una sociedad o una clase, es lógico compartir las motivaciones y alegrías del conjunto. Esto se lleva adentro incluso estando desaparecido" (Reati y Villani 2011: 87).

Sin embargo, Villani percibe los instantes donde verdugos y víctimas *compartían* el fútbol como un mecanismo más de desubjetivación de los prisioneros y como exhibición del poder. Primero, no todos tenían acceso al "privilegio" de ver la trasmisión. Había una selección que no dependía de la buena conducta sino de la arbitrariedad de los guardias. Segundo, una vez acabado el partido el campo volvía a sus actividades "normales" de torturas y traslados. Y tercero, en la televisación se podía percibir el funcionamiento de la sociedad fuera del campo. En la pantalla se vislumbraba la masividad

---

maestro mayor de obra y había construido la casa de donde se los llevaron, recuerda Negrita. Nueve días después se llevaron a su hijo Jorge" (APM 2007: 30-31).

[23] CCD ubicado a unos 200 metros de la intersección de la autopista General Ricchieri y el Camino de Cintura (partido de La Matanza). Funcionó entre fines de 1977 y mediados de 1978.

del evento. El estadio estaba lleno de gente que no conocía la situación de los desaparecidos, "yo estaba borrado de su mundo y ellos del mío" dice Villani (2011: 86).

En la ficción de Kohan, mientras el joven subalterno aguarda al Dr. Mesiano, permanece atento a un grito de gol que lo arranque del ensimismamiento, espera que Argentina marque, pero mientras tanto repara en el silencio de la ciudad, nadie hay en la calle, ni autobuses, ni gente, ni coches, por lo que, infiere, el partido ha comenzado porque "en torno al estadio callado, sólo circulaban los policías" (Kohan 2008: 60). Solamente se divisan las pantallas de los televisores y esa imagen, nos dice, es lo único que diferencia la ciudad de una ciudad en guerra, abandonada antes de que llegue el enemigo para llevárselo todo. En su descripción todas las representaciones son posibles y el campo puede ser entendido como campo de fútbol, campo de guerra o campo de exterminio, igualmente, en el grito de gol que se espera y no llega podemos recuperar el grito de las víctimas que a tan solo 2 kilómetros del estadio Monumental estaban secuestradas en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA).

A medida que avanza la espera las dos realidades del país comienzan a ser más evidentes. El conscripto ve en una esquina huir a una joven de no más de 15 años hacia la estación de trenes, la ve caer varias veces y levantarse, llorando y desesperada. No se acerca, solamente observa y recuerda cómo efectuar la persecución de un contrario, la idea de caza de *la presa* se reafirma poco después cuando repara en el chillido de las ratas que "se parecían mucho a los gemidos de una persona que quiere y no puede contener un sollozo. Eran muchas las ratas, o era mucho lo que se movían; o acaso, habiendo ratas, había también gatos que las perseguían" (2008: 70). La metáfora de los roedores cobra un sentido político cuando muestra la extrañeza porque ya no hay más basura en los descampados, solamente carteles de prohibición. Las calles vacías —y limpias— potenciaban el eco del grito de las presas.

Una vez terminado el partido, y otra vez en busca de Mesiano, describe la tristeza de la gente, las caras angustiadas y el silencio, que obviamente atribuye a la derrota ante Italia, y aunque no nombra a los desaparecidos o a sus familiares, ni las detenciones que se producían esa misma noche, a la descripción de las ratas se suma la de la gente saliendo de la "cancha" como "una especie de infinita marcha fúnebre" (2008: 78), que evoca el traslado de

los presos, hacinados, dormidos, como autómatas que presienten el destino sobrevenido de la desaparición.

> En filas desparejas se desconcentró la multitud callada. Eran una larga procesión de cabizbajos, que no mostraban llanto por no ceder al gesto del que es bien hombre, pero que tampoco hablaban ni levantaban la vista. [...] porque los pies tampoco los levantaba nadie, y al arrastrarlos se arrastraban los papeles rotos, la mugre general de los días de partido, los pedazos de cualquier cosa. No había semblante en que faltara la pesadumbre. En el desfile continuo de las caras sin sosiego, se veía la tristeza multiplicarse por miles. Yo iba viendo, también callado, la manera en que pasaban incesantes los desconsolados: tanta gente, tantos miles, y nadie tenía palabra alguna para decir (2008: 74).

En *Cuentas pendientes* no será el fútbol sino los caballos los que interrumpirán el relato sobre la vida de Giménez, una enumeración más descriptiva que la del conscripto, con algunos matices, pero que sigue interfiriendo en la trama, alejando al lector de lo que importa, distanciándolo del sentido de la memoria.

> El jockey se desespera al constatar ese declive. Reacciona como si condujera una máquina, en vez de un ser vivo con cansancios; no comprende lo que pasa. Una próxima curva se acerca. Katalia estira el hocico, sobrepasando a Codiciable. Blonde Mode se comporta como si un gaucho colgara de su cola. Ya va doblando el codo (2010: 101).

La inclusión de deportes masivos es un recurso al que Kohan echa mano en varios relatos; también se reitera en *Segundos afuera* (2005)[24]. Aquí, es el boxeo el encargado de dar marco a los acontecimientos históricos. En *Museo de la revolución* (2006) la función será cumplida por una corrida de toros, ya que la acción de la novela se sitúa en México.

En una entrevista sobre *Dos veces junio*, el autor comenta su intencionalidad, en este caso, específicamente sobre el fútbol:

---

[24] En esta novela Kohan alterna tres secuencias temporales: primero, un presente no específico donde un narrador recuerda los hechos que van a conducir a una investigación; segundo, un salto hacia 1973 en el 50 aniversario de un diario de la provincia de Chubut, en una

> El fútbol me interesó como sistema de producción de mitos y valores nacionales, que de hecho lo es. En la novela, aparece para indagar y cuestionar eso que, antes de dar la lista de los jugadores del Seleccionado, se denomina "la formación de la Argentina". Pero además, en el caso particular del Mundial 78, hay algo que me interesó ver en relación con una especie de memoria social, y no ya en cuanto a las atrocidades que el Mundial tapaba, sino a la manera especial en que el Mundial quedó grabado en esa memoria social: por un lado, quedó grabado de un modo particularmente fuerte; pero también, por otro lado, hay muchos recuerdos falsos (por ejemplo, la gente recuerda, o cree recordar, que vio el Mundial en colores) y muchos huecos de olvido; por ejemplo, que la Argentina perdió un partido (y es esa noche justamente, la del partido perdido, la que mi novela toma) (Kohan 2002)[25].

Como ya he desglosado, los recuerdos autobiográficos no son los únicos que constituyen la memoria colectiva, sino que estos son completados por una rememoración más amplia, la de la esfera pública, donde los medios de comunicación, las modas, la publicidad, las canciones, tienen un papel fundamental. Esto permite que la memoria cambie dentro del conjunto social y, a la vez, en las evocaciones de los propios individuos, otorgando un sentido dinámico a los recuerdos.

> No basta que haya asistido o participado de una escena de la que otros hombres eran espectadores o actores, para que, más tarde, cuando la evoquen ante mí, cuando recompongan pieza a pieza la imagen en mi mente, de repente esa construcción artificial se anime y tome la forma de algo vivo, y que la imagen se transforme en recuerdo. Muchas veces, es cierto que estas imágenes que nos impone nuestro entorno modifican la impresión que hayamos podido conservar

---

localidad cercana a Trelew, y la decisión del director de la publicación de realizar una edición especial de los acontecimientos más importantes del año de la fundación (1923); y tercero, la analepsis hacia 1923 y la reconstrucción de la pelea de Firpo-Dempsey, también retomada por Cortázar en "Torito". Los tres momentos se entrelazan en la narración y permiten varios puntos de vista de los diferentes episodios. Este exceso de perspectivas y tiempos imponen un caos inicial que el lector deberá solventar a medida que avanza en las tramas y logra unir las pistas sembradas por el narrador principal.

[25] Entrevista disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/583039-martin-kohan> [fecha de consulta: 20/04/2018].

> de un hecho antiguo o de una persona [...]. Es posible que estas imágenes reproduzcan de manera inexacta el pasado [...]: a los recuerdos reales se añade así una masa compacta de recuerdos ficticios (Halbwachs 2004: 28).

De esta manera, muchos de los acontecimientos que sucedieron durante el evento deportivo del 78 están fuertemente condicionados y, en varios casos, también modificados por un falso recuerdo. Por ello, con su novela Kohan diseña una eficaz metáfora de la instrumentalización del deporte como herramienta de control social.

### *La burocratización del mal*

El mes elegido para el desarrollo de la novela es una fecha clave, y ya no solo por el Mundial del 78. Junio coincide con fechas tristemente significativas para el imaginario argentino, como lo adelanta el epígrafe de Luis Gusmán que encabeza *Dos veces junio*: "En junio murió Gardel, en junio bombardearon la Plaza de Mayo. Junio es un mes trágico para los que vivimos en este país". Un 14 de junio, agrego, también se rindió Argentina ante Reino Unido en la guerra de Malvinas. Esta contienda estará latente en toda la novela; tácita en el primer junio, sugerida solo por la muerte de Sergio Mesiano en el segundo junio.

Una cita como la de Gusmán no es azarosa en la literatura argentina y mucho menos dentro de la narrativa de Martín Kohan, que en varios aspectos es deudora de *Villa* (Gusmán 1995). Ambos autores eligen personajes que tienen que ver con el mundo de la medicina, y que cumplen un rol de subalternidad en la maquinaria represiva, colaboradores del régimen que ayudan a concretar el plan de "limpieza" de la nación.

Retomo brevemente la historia de *Villa*. En esta novela Luis Gusmán describe la "asistencia" en un CCD de un médico del Ministerio de Bienestar Social, durante el período que va desde la muerte del Perón hasta el golpe del 76, en pleno apogeo de López Rega. Es decir, el período previo al golpe militar, donde ya habían comenzado los secuestros y donde el destino del país ya era previsible. Villa cumple el rol de reanimador de los prisioneros luego de la tortura con el fin específico de la confesión. Lejos de que esto significara un problema moral el joven asiste, obsecuentemente, cada vez

que lo convocan, como parte de su deber como médico, como funcionario y como un ciudadano que colabora con el poder. La acción de esta novela puede ser ilustrada desde las bases foucaultianas de la biopolítica, en donde el cuerpo del individuo ha pasado a ser uno de los objetivos principales de la intervención del Estado.

En la teoría clásica de la dominación Foucault sostiene que el soberano tiene como uno de sus principales atributos el derecho de la vida y de la muerte, el derecho de *hacer morir* o *dejar vivir*. Frente a este poder se da la paradoja de que el súbdito no está vivo ni muerto por pleno derecho, ya que su existencia depende de la decisión del soberano. En el derecho político del siglo xix aparece una transformación en este principio; el nuevo derecho es, ahora, *hacer vivir* y *dejar morir*. Esta transformación no es abrupta, sino que en el siglo xvii ya se presentan indicios del desplazamiento de una a otra forma, por eso se describe el paso de las disciplinas de control sobre el cuerpo de la población del siglo xviii, porque es el proceso por el cual la vida poco a poco va siendo el centro del interés político. Así, durante las dictaduras coordinadas bajo el Plan Cóndor, la misión era subordinar la pulsión de muerte a la pulsión de vida hasta que el prisionero hablara. Los individuos que querían morir, que preferían morir, *debían* seguir vivos. Con esto, la muerte y la vida dejaron de ser un derecho y pasaron a ser una obligación: la obligación de vivir para confesar y la obligación de morir para callar el horror. En *Dos veces junio*, por ejemplo, la madre del niño apropiado es una de las detenidas del CCD de Quilmes; la mantienen con vida con el único fin de la confesión. Así, desde el momento de ingresar al *campo*, los prisioneros, y esto lo argumenta el doctor Mesiano, ya son muertos.

> "Lo esperaba, doctor Mesiano, con bastante ansiedad, porque tengo acá una piba en el borde entre la vida y la muerte".
> "¿De qué me habla, doctor? Por favor le pido: no me haga frases".
> "En buen criollo, doctor: está hecha bolsa. Y en mi opinión ya no resiste ni una pregunta más. Incluso, si no se actúa con rapidez, puede que la perdamos".
> "¿Que la perdamos, dice?"
> "Que la perdamos como fuente de información, claro. A eso me refiero" (Kohan 2008: 121-122).

En el caso de *Villa* sucede lo mismo. La intención final es conseguir nombres, nuevas personas que puedan aportar datos que lleven a nuevas células clandestinas: "Villa, es importante que la pueda hacer reaccionar [...]. Es importante que hable, se vincula con el atentado [...]. Tenemos miedo de que haga un paro [...]. —¿La golpearon mucho? —Lo de siempre" (Gusmán 1995: 154-155).

El límite estará, entonces, en la confesión; si se traspasa este término a causa del exceso, la medicina debe encargarse de reparar el daño. Esto no fue así en el común de las víctimas que entraban en los campos de exterminio nazis; en ellos, la biopolítica se puso en funcionamiento desde otros aspectos; en ellos, el propósito más importante no era el de la confesión sino el de la eliminación. Cuando el régimen ha conseguido el control absoluto de la condición de sus ciudadanos, de sus vidas y sus muertes, ya no queda nada que confesar.

Entre los secuestrados que debe "atender", Villa encuentra a una exnovia que, reconoce, nunca olvidó. Cuando el lector piensa que ella cambiará su destino, que la salvará y se redimirá, él opta por cumplir con su deber y matarla para evitarle un sufrimiento mayor y para no ser comprometido. Luego, frente a su tumba, se justifica en un largo monólogo:

> No sé por qué hice lo que hice. Todos los pensamientos surgieron después. Ahora podría empezar a darte algunas razones. La primera es de índole absolutamente personal. Es egoísta: fue por miedo a que me comprometieras [...]. Hubiera sido fácil relacionarnos, enseguida hubieran inferido lo que inferí yo. No sé si eso era cerrarte la boca, pero me daba un respiro. [...] Cuando te digo que no te reconocí tengo el mismo sentimiento que tuve cuando te vi avanzar por el muelle en Corrientes y te habías cortado y teñido el pelo. [...] Si eras una desconocida no me importaba nada de lo que te pudiera pasar (Gusmán 1995: 216).

En la misma línea de personajes se gestan el doctor Padilla y el doctor Mesiano de *Dos veces junio*. La filiación literaria puede corroborarse a lo largo de toda la novela. Por parte del subalterno encontramos afirmaciones como "a los muertos no hay manera de hacerlos hablar" (Kohan 2008: 52), o "casi no le quedaba cuerpo donde pudiesen matarla" (2008: 53), que confirman la asistencia médica en el proceso de tortura.

Villa, como el colimba de *Dos veces junio*, tiene una prodigiosa memoria que utilizará solo para la acumulación de datos inútiles; tras ellos esconderá sus acciones y asentirá los envíos del régimen. "Yo quería estudiar abogacía y usted me preguntó por qué y yo le contesté: 'Porque me dijeron que se aprende todo de memoria'. Me salvé, doctor, no tengo carácter para defender a nadie. Acá lo primero que aprendí de memoria fue el código aeronáutico" (Gusmán 1995: 22-23).

Amar Sánchez hace un pertinaz análisis de *Villa* como un "héroe sin honra" y abre un diálogo con el cuento "Deutsches Requiem" de Borges. Destaca en ambos relatos el carácter infame de sus protagonistas.

> Ese médico mediocre, colaboracionista, que durante la última dictadura argentina asiste a las sesiones de tortura es, como a él mismo le gusta precisar, "un funcionario de carrera" sin "responsabilidad" en los acontecimientos. Es simplemente "una mosca", alguien que "revolotea alrededor del poder", se escuda en él y busca ser protegido por el jefe de turno. Sin embargo, este espacio en la sombra de los vencedores tendrá su costo [...]. Villa tiene dificultades con su identidad, al punto que cuando mira su nombre en la media medalla que compartió con su ex novia, ahora muerta en la tortura, le parece "que [es] el nombre de un muerto" (2010: 160-161).

Kohan (2002) ha reconocido en varias entrevistas la influencia no solo de *Villa* de Luis Gusmán, especialmente en cuanto al tratamiento de la obediencia y la sumisión de los personajes, sino también de los estudios de Hannah Arendt[26] respecto a la banalidad del mal.

Uno de los aspectos destacados por Arendt sobre el juicio a Eichmann es que si bien el teniente de las SS trabajaba en el Departamento de Emigración Judía, desde donde planeaba el transporte hacia los *ghettos*, se puede rescatar varios casos en los que el comandante mostró que el destino final de los judíos no le daba igual. A pesar de su inquebrantable lealtad y su incuestionable obediencia, evidenció cierta humanidad frente a los horrores presenciados en Auschwitz, de esta manera buscó una solución política frente a la solución física del problema judío; es decir, prefería la expulsión al exterminio. Es por

[26] Arendt cubrió en 1961 el juicio contra Otto Adolf Eichmann para *The New Yorker*. Dos años después publicó un estudio donde analizó la manera en que se desarrolló el juicio y

esto que en algunas ocasiones modificó órdenes y negoció el transporte de personas a campos donde sabía que aún no se producían los exterminios, como fue el caso de Lodz. Estos últimos hechos fueron silenciados en el juicio y la condena a muerte fue irrevocable. De no haberse omitido esta información, quizás podría haberse conmutado la pena por cadena perpetua.

Cuarenta años después, cuando el gobierno de Israel permite la publicación de las memorias que escribió Eichmann durante el período de más de un año que duró el juicio, las disputas sobre el tema se reavivan. En este "diario del demonio", como se le ha bautizado popularmente, el acusado se presenta como un hombre normal, un ser obediente que solamente formó parte de una maquinaria; de una burocracia de exterminio. Inspirado en estos hechos, el personaje de *Dos veces junio* también hace referencia a ser parte de un artificio mayor, la inclusión en un conjunto lo despoja de la posibilidad de elegir.

> Cuando no se actúa exclusivamente a título personal, [...] sino que se forma parte de un sistema conjunto, hay que entender que en una máquina cada engranaje funciona en relación con otros engranajes, y que en esa máquina, al igual que en cualquier motor, hay piezas más importantes y piezas menos importantes (Kohan 2008: 79).

Así, subyacen a estos textos la constatación de que en las sociedades se ha despertado un nuevo tipo de criminal que actúa bajo circunstancias que le hacen imposible saber que está obrando mal. La banalidad del mal; es decir, la irreflexión de quien comete crímenes actuando bajo órdenes, no los libera

---

las insuficiencias jurídicas. Eichmann fue condenado el 15 de diciembre de 1961 en un juicio absolutamente parcial: se llevó a cabo en Israel frente a un tribunal judío, bajo la presión de miles de familias afectadas por el Holocausto, solo podía tener un abogado encargado de la defensa, tampoco pudo presentar testigos y el acceso a los archivos le fue limitado. Mientras tanto, la acusación presentó testigos que no aportaban ningún elemento trascendental al juicio, como los sobrevivientes de los campos del Este, en donde Eichmann no desempeñó funciones. A lo cual podemos agregar el secuestro de Eichmann en un suburbio de Buenos Aires por los agentes del Mossad, donde se omitieron las formalidades legales propias de un proceso de extradición y resultó, en realidad, una vulneración manifiesta a la soberanía nacional del Estado argentino, sin contar la transgresión a la ley internacional. A partir de los hechos Arendt publica en 1963 *Eichmann en Jerusalén: un estudio sobre la banalidad del mal.*

de culpa pero sí hace pensar en una nueva forma de juicio. Este nuevo tipo de delincuentes solo pueden ser juzgados por un tribunal competente que, para Arendt, evidentemente, no fue el de Jerusalén, por lo que reclamaba la necesidad de un tribunal internacional penal para completar las insuficiencias jurídicas.

> Eichmann fue principalmente acusado de delitos contra el pueblo judío, y su captura, que el principio de la jurisdicción universal debía justificar, no fue motivada por el hecho de que también hubiera cometido delitos contra la humanidad, sino, exclusivamente, por su papel en la Solución Final del problema judío (2001: 395).

Una de las primeras ficciones que tratan este tema, incluso antes de los estudios de Arendt, es "Deutsches Requiem" (Borges 1946). El narrador de este cuento, Otto Dietrich zur Linde, describe su vida y sus gustos que poco tienen de disímiles con los del resto de sus coetáneos; lee a Shakespeare, Goethe, Schopenhauer, Nietzsche, Spengler, escucha a Brahms y recorre, horas antes de su muerte, la gloria de sus antepasados. Es consciente, plenamente, de sus acciones, y no se arrepiente de ellas.

> Durante el juicio (que afortunadamente duró poco) no hablé; justificarme, entonces, hubiera entorpecido el dictamen y hubiera parecido una cobardía. Ahora las cosas han cambiado; en esta noche que precede a mi ejecución, puedo hablar sin temor. No pretendo ser perdonado, porque no hay culpa en mí pero quiero ser comprendido. Quienes sepan oírme, comprenderán la historia de Alemania y la futura historia del mundo. Yo sé que casos como el mío, excepcionales y asombrosos ahora, serán muy en breve triviales. Mañana moriré, pero soy un símbolo de las generaciones del porvenir (Borges 1998: 94).

Las palabras de Otto se asemejan, predicen, por no decir inspiran, a las últimas que Eichmann pronunciaría dieciséis años más tarde:

> "Dentro de muy poco, caballeros, volveremos a encontrarnos. Tal es el destino de todos los hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva la Argentina! ¡Viva Austria! Nunca las olvidaré". Incluso ante la muerte, Eichmann encontró el clisé propio de la oratoria fúnebre. En el patíbulo, su memoria le jugó una última mala pasada;

> Eichmann se sintió "estimulado", y olvidó que se trataba de su propio entierro. Fue como si en aquellos últimos minutos resumiera la lección que su larga carrera de maldad nos ha enseñado, la lección de la terrible banalidad del mal, ante la que las palabras y el pensamiento se sienten impotentes (Arendt 2001: 382).

El sentimiento de continuidad de esta tipología de criminales, aun después de los juicios contra el nazismo, la noción de banalidad del mal que se extiende más allá de las fronteras germanas, el "símbolo de las generaciones del porvenir" que adelantaba Borges, es nefastamente corroborado en las dictaduras latinoamericanas. Pero antes de Borges ya podemos encontrar estos personajes en Kafka: el preso que va a ser eliminado en "La colonia penitenciaria" es víctima de un sistema que sigue adelante por el funcionamiento de la máquina y por la obediencia del oficial que cumple las órdenes sin cuestionar ni inmutarse, que explica y manipula la máquina con vehemencia. Esther Cohen se pregunta "¿No fue acaso Eichmann el eficientísimo burócrata que, desde la 'paz' de su escritorio, echó a andar la mayor máquina de producción de muerte?"; luego responde y sentencia, haciendo alusión también al texto de Kafka: "El oficial de la colonia no prefigura a Hitler, sino a los verdugos como Eichmann, esa encarnación de la banalidad del mal que, cumpliendo órdenes, masacraron a millones de seres humanos sin haberse movido de sus oficinas" (2006: 40).

Esa burocracia del mal que se inauguraba con el nazismo es representada en 1973 por Eduardo Pavlovsky en la arriesgada[27] obra teatral *El señor Galíndez*. El dramaturgo lleva a escena a tres subalternos (Beto, Pepe y Eduardo) que esperan la llamada de Galíndez, el jefe, que es quien les paga y suministra los "trabajos". Una autoridad a la que nunca han visto, a la que solamente reconocen por la voz, y sobre cuya existencia, incluso, especularán. Lo que en el principio de la obra se presenta como una interminable espera al lado del teléfono se transforma muy pronto en la antesala de la tortura. Beto y Pepe reciben a los secuestrados para interrogarlos; a la vez, aleccionan a Eduardo, el nuevo, sobre cómo comportarse y sobre las normas puntualizadas en el manual del señor Galíndez. La existencia de un libro con instrucciones para

[27] Fue estrenada en 1973 y representada en Argentina durante ese año y el siguiente, cuando ya habían comenzado las desapariciones. A partir del año 1975, que es seleccionada

la tortura deja al descubierto que en ese escenario anterior a la dictadura ya había indicios de una represión planificada y de una instrumentalización de los cuerpos con dos fines principales: primero, extraer información que permitiera realizar más "secuestros", llegar a más "cuerpos" que proporcionaran nuevos datos; segundo, "irradiar" miedo y, por medio del pánico, controlar a la población.

> Pepe (agarra la picana). —A estos objetos hay que saberlos usar. Tienen que funcionar a su debido tiempo. Es como una sinfonía. Cada uno debe sonar en su momento preciso. Como dice Galíndez, ya se acabó la época de matones entre nosotros.
> Beto. —Vos tenés que pensar que por cada trabajo bien hecho hay mil tipos paralizados de miedo. Nosotros actuamos por irradiación. Este es el gran mérito de la técnica... y de Galíndez (Pavlovsky 1980: 115).

Lo que más sobresale de esta obra es la normalidad que subyace a la actitud de los personajes. Pensemos en una puesta en escena que se realiza en un agitado 1973, un año después de la Masacre de Trelew[28], tres años antes del golpe militar. La vida cotidiana de los torturadores los convierte en personajes homologables al espectador, con sus mismas inquietudes y expectativas: uno estudia contabilidad, otro anatomía; hablan de sexo, llaman por teléfono a sus casas, velan por la salud de sus hijos y leen las historietas del Pato Donald. Esta dramaturgia es, a mi entender, un avance temprano sobre esa novedosa figuración de la burocratización de la violencia estatal, un modo de contar el horror y su normalidad en el contexto latinoamericano. Este mecanismo narrativo luego se potenciará con las novelas de Gusmán y Kohan. Miguel Dalmaroni, en su estudio sobre literatura, crítica y memoria

---

para representar a Argentina en el Festival de Nancy en Francia, comienza una gira por Europa y por el resto de América, hasta 1979.

[28] Se conoce con este nombre el fusilamiento de 16 presos políticos que estaban detenidos en el penal de Rawson. Los hechos sucedieron la noche del 22 de agosto de 1972. Cuarenta años después, el 15 de octubre de 2012, el Tribunal Oral Federal de Comodoro Rivadavia condenó a prisión perpetua a Emilio Del Real, Luis Sosa y Carlos Marandino. Más información disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-205620-2012-10-15.html> [fecha de consulta: 25/04/2018].

en Argentina (1960-2002), reconoce las obras de estos dos últimos como parte de una nueva forma de ficción, y las define dentro del canon de la "nueva novelística sobre la dictadura":

> La novela argentina imagina ahora, con una intensidad y una focalización antes no ensayada, las hablas privadas de los torturadores, asesinos y apropiadores en la rutina horrenda de los chupaderos, en las metódicas sesiones de tormento, en las miserias y vericuetos cotidianos del cuartel, en la sórdida sociabilidad militar o la vida familiar (2004: 160).

Estas metódicas sesiones que ya describía Pavlovsky casi treinta años antes que Kohan, esta "figuración del horror artísticamente controlada" que Dalmaroni observa en *Dos veces junio*, debido a la voluntad constructiva de la narración, evidenciada en las repeticiones, en las simetrías, en los paralelismos, en las restricciones voluntarias, en la organización de la sintaxis[29], es la marca de una nueva narrativa sobre la dictadura que se hace hueco en el canon latinoamericano para modelar el horror según las necesidades actuales del público, de las víctimas y de la memoria.

También Amar Sánchez repara en la banalidad del mal, pero ahora respecto a la narrativa de Gusmán: "Villa, perfecto burócrata del mal, nos recuerda otra vez las reflexiones de Arendt para quien la monstruosidad del criminal de guerra consistía en su 'normalidad', en ser una rueda eficiente de una maquinaria monstruosa" (2010:160). Otra de las narraciones que refuerza la idea y que, significativamente, en los últimos años ha sido un éxito en ventas es *Las benévolas* (2006). En esta novela Jonathan Littell (1967) indaga en el pensamiento de Maximiliam Aue, un exsoldado de la SS, e intenta dilucidar qué puede inducir a un ciudadano a colaborar en el genocidio. A partir de esta premisa realiza un detallado y esmerado análisis de la burocracia que rodeaba al nazismo. A pesar de los crímenes, Aue no se ve a sí mismo como un monstruo, sino como cualquier hombre cuyo destino ha sido truncado por la guerra.

---

[29] Véanse Dalmaroni (2004) y Gramuglio (2002).

> Pero no creo ser un demonio. Para lo que hice, siempre hubo razones, buenas o malas, no lo sé; en cualquier caso, razones humanas. Los que matan son hombres, como también lo son los muertos; eso es lo terrible. Nunca podemos decir: no mataré nunca, es imposible; como mucho, podemos decir: espero no matar. Yo también lo esperaba; yo también quería vivir una vida buena y provechosa; ser un hombre entre los hombres, igual a los demás; yo también quería poner mi piedra en la obra común. Pero no se cumplió esa esperanza, y utilizaron mi sinceridad para realizar una obra que resultó ser mala y malsana, y crucé las sombrías orillas, y toda esa maldad se me metió en la vida y no existe reparación posible, y nunca la habrá. Tampoco las palabras sirven para nada, desaparecen como el agua en la arena, y esa arena me llena la boca. Vivo, hago lo que es factible, eso es lo que hace todo el mundo, soy un hombre como los demás, soy un hombre como vosotros. ¡Venga, si os digo que soy como vosotros! (Littell 2007: 22-23).

El nuevo tipo de criminal que actúa bajo órdenes de sus superiores no se cuestiona torturar o no a un niño (el conscripto), colaborar en la apropiación de los hijos de los que perdieron la guerra y quedarse, si se puede, con alguno de ellos (Giménez) o reanimar a los moribundos para que sigan siendo torturados (Villa). Los subalternos de las fuerzas militares que describen estas ficciones están dispuestos a matar sin más fin que el de la obediencia[30]. Cuando no son representados bajo esta sumisión total, como seres débiles de carácter, miedosos, son personificados como enajenados, como identidades en el límite de la locura o el suicidio, tal es el caso de Capitán, el Conejo o Vieira en *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Semán 2011). El primero comienza escuchando voces y finalmente queda sordo, aislado. El Conejo se suicida tirando la estufa eléctrica enchufada en la bañera y Vieira corre desnudo a medianoche. Tres subalternos a los que cumplir las órdenes genocidas los lleva a resquebrajar la propia cordura.

---

[30] La sumisión inalterable se percibe también en el personaje de "el Bestia" (*A veinte años, Luz*); sin embargo, esta es la única característica que comparte con el resto de los subordinados. El Bestia también actúa por su cuenta; a él le gusta matar porque en ello encuentra un placer perverso. Este accionar deliberado lo distancia de quienes solamente obedecen órdenes, pero abre una nueva problemática: la de la tortura con fines personales, que también fue una práctica de los miembros de las fuerzas armadas y el ejército.

*Contagio, inmunidad y racismo*

En el estado de la cuestión hice referencia a la noción de raza de Vallejo-Nágera y a cómo esta promovió la segregación —la española, pero en última instancia también la argentina y la del resto de los países sudamericanos—. Su conceptualización de raza también actuó como justificación para matar y dio a la policía, militares, médicos o civiles al servicio del Estado, el poder para decidir sobre el cuerpo de los detenidos y sobre el destino de sus hijos. El ideal que se expresa en todas las narrativas del corpus es siempre el mismo: una nación sana (con todas las acepciones y metáforas médicas/quirúrgicas), según los estándares de limpieza de quienes ostentaban el poder. Para conseguirlo había que utilizar los medios necesarios para imponer el control de los ciudadanos y convertir el territorio en lugares de excepción.

De esta manera, el exterminio del otro tiene un propósito de preservación y limpieza. Para Agamben los judíos no fueron exterminados en el transcurso de un delirante y descomunal Holocausto sino como piojos; es decir, como *nuda vida,* y la dimensión en que el exterminio tuvo lugar no es la religión ni el derecho, sino la biopolítica. Como consecuencia, los campos de concentración, en tanto espacios de excepción, son "una porción de territorio que se sitúa fuera del orden jurídico normal, pero que no por eso es simplemente un espacio exterior. Lo que en él se excluye, es, según el significado etimológico del término excepción, *sacado afuera*, incluido por medio de su propia exclusión" (Agamben 1998: 216). De este modo, el campo inaugura un paradigma jurídico-político en donde norma y excepción son indiscernibles, donde cualquier pregunta sobre legalidad o ilegalidad de lo que ocurre no posee sentido. "El campo de concentración es un híbrido de derecho y de hecho, en el que los dos términos se han hecho indiscernibles" (1998: 217), y en el que, por lo tanto, todo es posible. Quienes entran en el campo dejan de tener condición política, son reducidos a la *nuda vida*, "la política se convierte en biopolítica y el *homo sacer* se confunde virtualmente con el ciudadano" (1998: 217).

Por ello, los campos no deberían entenderse como un momento histórico[31] sino como un dispositivo de funcionamiento de la política en la

[31] La idea de "campo" en Agamben no se reduce a los campos de concentración alemanes sino que extiende su acepción a cualquier estructura en las condiciones que describe, un lugar

modernidad, donde el Estado asume la función del cuidado de la vida biológica de la nación; asimismo, el desarrollo y el triunfo del capitalismo han sido logrados por el control disciplinario, llevado a cabo por el biopoder que ha diseñado "a través de una serie de tecnologías adecuadas, los 'cuerpos dóciles' que le eran necesarios" (1998: 12).

Las bases de la teoría de Agamben pueden rastrearse en Foucault, quien piensa en una transición de un modelo a otro de poder político. Es a partir de la segunda parte del siglo xviii que aparece una nueva tecnología de poder que integra y modifica parcialmente la tecnología disciplinaria anterior; esta nueva técnica no se basa en una disciplina aplicada individualmente, sino que se aplica a la vida de los hombres en general, al hombre vivo. Podemos hablar de un pasaje de la *anatomopolítica* (siglos xvii y xviii) y sus dispositivos de disciplinamiento del cuerpo a la *biopolítica* (fines del siglo xviii y xix), que implica una definición del hombre como ser viviente y el consecuente trabajo del Estado sobre él. Así, hay una nueva relación del Estado con la muerte, el nacimiento y la producción económica; es decir, los cambios de fines del siglo xviii y del siglo xix operan sobre un personaje distinto del individuo particular; la población entendida como cuerpo múltiple.

En el sistema de la biopolítica, el cuerpo del individuo ha pasado a ser uno de los objetivos principales de la intervención del Estado. Desde la época de los Flavios y los Antoninos el cuerpo es objeto de las instituciones:

> la medicina no se concebía como una técnica de intervención que apela, en los casos de enfermedad, a los remedios y a las operaciones. Debía también, bajo la forma de un corpus de saber y de reglas, definir una manera de vivir, un modo

---

"aparentemente anodino" que se convierte en un espacio donde se suspende de hecho el orden jurídico normal. Que se cometan excesos o no deja de depender del derecho y pasa a ser parte del civismo y la ética de quienes actúan en ese momento como soberanos, ya sea la policía, el ejército u otros ciudadanos. Su tesis infiere un desplazamiento de la ciudad al campo de concentración como el paradigma biopolítico de occidente. Ejemplifica esta noción de campo con lo sucedido en el estadio de Bari, en donde en 1991 se encerró a 20.000 emigrantes clandestinos antes de la deportación a Albania; también con el "Velódromo de Invierno", donde el gobierno de Vichy retuvo a los ciudadanos judíos antes de entregarlos a los alemanes. El campo es "la matriz oculta de la política en la que todavía vivimos, la matriz que tenemos que aprender a reconocer a través de todas sus metamorfosis, tanto en las *zones d'attente* de nuestros aeropuertos como en ciertas periferias de nuestras ciudades" (1998: 223-224).

> de relación meditada con uno mismo, con el propio cuerpo, con los alimentos, con la vigila y el sueño, con las diferentes actividades y con el medio ambiente (Foucault 2001: 94-95).

Siglos más tarde, con la Europa del capitalismo industrial, las luchas coloniales, el imperialismo y el avance de la ciencia en el siglo xix, se asientan los precedentes que llevarán a la ruptura que significó la Primera Guerra Mundial, el acto "fundador" del siglo xx para Enzo Traverso, una guerra cuya ferocidad solo quedaría opacada por el Holocausto y la transformación de la condición humana que se presenció en la Segunda Guerra Mundial[32].

Como hombres, como especie, estamos construidos por instituciones; constituidos por políticas racistas que separan lo que debe vivir de aquello que no merece existencia. Esta es la clave que permite a una tecnología de poder que tiene como objeto garantizar la vida, exigir también la muerte o pronunciar la orden de matar no solamente a los enemigos, sino incluso a los propios ciudadanos.

En este nuevo sistema político que se consolida en el siglo xix, pero que domina sobre todo el siglo xx, el poder será ejercido a través del racismo tramado como un dispositivo estatal.

> En un sistema político centrado en el biopoder, ¿cómo es posible ejercer el poder de la muerte, cómo ejercer la función de la muerte? Aquí interviene el racismo. [...] El racismo existía ya desde mucho tiempo atrás. Creo sin embargo que funcionaba en otra parte. Lo que permitió la inscripción del racismo en los mecanismos de Estado fue justamente la emergencia del biopoder. Es este el momento en que el racismo se inserta como mecanismo fundamental del poder y según las modalidades que se ejercen en los Estados modernos (Foucault 1996: 205).

De esta manera el racismo, en tanto mecanismo de Estado, manifiesta sus inicios en los siglos xviii y xix y se define, primero, como una forma de establecer "una cesura" en el ámbito biológico, lo cual permitirá al poder subdividir la población de acuerdo con su raza; "son estas las primeras funciones del racismo: fragmentar (desequilibrar), introducir cesuras en ese *continuun*

---

[32] Para los antecedentes de la Segunda Guerra Mundial véanse Traverso (2002), Arendt (2002) y Cohen (2006).

biológico que el biopoder inviste" (1996: 206). En segundo lugar, el racismo permite establecer una relación positiva, fundada en la idea de la guerra (hacer morir para poder vivir) pero ahora condicionada por lo biológico. "La muerte del otro —en la medida en que representa mi seguridad personal— no coincide simplemente con mi vida. La muerte del otro, la muerte de la mala raza, de la raza inferior [...] es lo que hará la vida más sana y más pura" (1996: 206).

La intolerancia racial actuará como una garantía biológica porque la muerte del otro (la mala raza), se supone, mejorará la vida en general. Esta fue también la marca del nacionalismo español y de las dictaduras latinoamericanas, que inspiradas en las ideas de *limpieza* nazis se abocaron más a lo ideológico que a lo racial. Lo cual no significa que descartaran lo racial. Los textos sobre apropiación están plagados de comentarios sobre la predilección de cierto estereotipo de raza. Cuando en *Cuentas pendientes* Giménez quiere visitar a una prostituta que no sea la señora Katy nos dice "aspirar a una putita más joven, una de diecinueve o de veinte, pero blanquita y sana y de educación esmerada" (Kohan 2010: 38). También en *A veinte años, Luz* se hace hincapié en el racismo de Mariana, que cuando se entera de que Luz no es hija suya, agradece que al menos sea rubia y de ojos claros. Incluso Brizuela vuelve sobre esta idea en *Una misma noche* y vincula a su padre con el nazismo y con la animadversión a los judíos.

> ¿Y si el odio que mi padre sentía por los judíos se lo hubieran inculcado en la ESMA? ¿Y si se lo hubieran concedido como el mayor premio a cambio de su sumisión de por vida: el placer insospechado de saber que hay un estrado aún más bajo en la escala, de poder despreciarlo, de hermanarse en el odio con quienes siempre lo habían despreciado a él? Hacia 1937 o 1938, mi padre había conocido al capitán Hans Langsdorff, del acorazado Graff Spee [...]; eso contaba siempre. ¿Y dónde había podido conocerlo sino en la ESMA? (2012: 103).

En el "Cuaderno de Bitácora", al final de su novela, Brizuela agradece a Emmanuel Kahan su ensayo sobre la comunidad judía en Argentina entre 1973 y 1983[33]. Dicho estudio realiza un análisis de la política de vigilancia,

[33] Véase Kahan (2009 y 2010). Para un estudio más reciente e interdisciplinar respecto a la historia de la comunidad judía en Argentina véase Kahan; Schenquer (2011).

persecución y extermino de la última dictadura, que si en principio estaba dirigida a una comunidad políticamente activa también se ensañó con otros sospechosos. Por otro lado, son muchos los testimonios que se han recogido en Argentina y que se refieren al agravante de ser judío en el momento de los secuestros por las Fuerzas Armadas. En los CCD la acción represiva se vio intensificada contra este colectivo[34], lo que condujo a que la red institucional de la comunidad judía argentina desarrollara diferentes actividades como respuesta a los excesos del Estado dictatorial. Kahan indaga en cómo se desarrollaron estas actividades y en qué medida aquella red de instituciones se posicionó frente al régimen militar.

De una u otra manera, y de varias maneras, la sociedad argentina adhirió al discurso de su enfermedad; como efecto, apoyó la idea de aniquilar un mal, dejando el paso libre a prácticas militares homicidas. Adolfo Scilingo[35], uno de los primeros militares que admitió en público el terrorismo de Estado, argumentó que si la mayor parte de la comunidad hubiera manifestado su oposición no se hubieran llegado a cometer los excesos que condujeron a la masacre.

> No había ninguna necesidad de matarlos. Se los podría haber escondido en cualquier lugar del país. No solamente fueron responsables las Fuerzas Armadas sino que gran parte de la población consintió la barbaridad que se estaba haciendo [...]. Yo no creo que la sociedad actuara por terror. Creo que le reclamó a las Fuerzas Armadas o que avaló lo que hicieron. Algún exceso en los procedimientos, como se hablaba en aquel momento, no era rechazado. Era aceptado (Verbitsky 1995: 31).

---

[34] Villani relata el trato a los judíos en los diversos CCD. Recuerda especialmente el caso del Turco Julián, un represor "muy nazi" (2011: 113) que estaba en un grupo de tareas dedicado a perseguir al sionismo. De él describe varias torturas, entre ellas la de un maestro de escuela, militante del PC, que fue asesinado horas antes que llegara la orden de que fuera liberado. Se desconoce aún su nombre. "Se trataba de un muchacho muy joven con tres cosas en su contra que el Turco Julián consideraba lacras: era judío, maestro y un cuadro importante del partido comunista" (2011: 115).

[35] Su testimonio, recogido en *El vuelo* (Verbitsky 1995), aborda las prácticas represivas durante la dictadura y los oscuros intereses que en la democracia desviaron la mirada de las políticas de memoria. Acusa directamente a la iglesia católica, a la población que justificó la masacre y, posteriormente, al gobierno de Carlos Menem.

Este testimonio es de vital importancia para entender el mecanismo del Estado pero también el apoyo social de quienes creían estar siendo salvados. Aquellos personajes que parecen exagerados, como el caso de Mariana en *A veinte años, Luz*, no lo son en demasía si los contrastamos con los testimonios y documentos de la época. En los años noventa aún se podían escuchar en la calle "con los militares estábamos mejor"[36], de la misma manera que sigue habiendo políticos que niegan la existencia de los 30.000 desaparecidos[37], o grupos que en las manifestaciones españolas enarbolan la bandera con el águila, símbolo del franquismo. Gran parte de la población acompañó los golpes militares. En los CCD el convencimiento era el de exterminar al enemigo, y este era cualquiera que introdujera una "ideología contaminante" al país; en palabras de Armando Lambruschini[38], el *cáncer*.

---

[36] Estos comentarios volvieron a escucharse en Argentina entre los manifestantes que acudieron a los "cacerolazos" en contra del gobierno de Cristina Fernández. Y se han potenciado durante la presidencia de Mauricio Macri. También puede verse la "sensibilidad" que despierta el tema en las webs de los diarios de más resonancia. Con motivo de la muerte del exdictador Videla, y luego del poeta Juan Gelman, el periódico *La Nación* cerró las notas a comentarios "debido a la sensibilidad de los temas".

[37] Las declaraciones que más voces alzaron fueron las de Darío Lopérfido, exministro de cultura de Mauricio Macri, que negó públicamente la masacre. El escritor Martín Kohan refutó en un debate televisivo al ministro y recordó el accionar clandestino de la dictadura, ya que por ello "la discusión no es entre 8.000 casos probados y 30.000 casos no probados. Lo que la cifra 30.000 expresa es que no hay pruebas porque el Estado no da la información respecto de lo que pasó. Y la cifra de 30.000 expresa que no sabemos exactamente cuántos fueron porque el Estado ilegal, que reprimió clandestinamente, no abre los archivos, no da la información de dónde están los desaparecidos ni la información de dónde están los nietos secuestrados" (2017). Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/33760-loperfido-ya-es-ministro-de-segunda-clase> [fecha de consulta: 08/03/2018].

[38] Integró la Segunda Junta Militar (1978-1981). El 1 de agosto de 1978 el Ejército Montonero cometió un atentado en el que murieron su hija, de 15 años, y dos civiles. Estas muertes fueron utilizadas por el régimen como publicidad para las políticas represivas que se estaban llevando adelante. Lambruschini fue condenado en 1985 a ocho años de cárcel pero no llegó a cumplir la pena; con los indultos que el presidente Carlos Menem firmó el 28 de diciembre de 1990 salió en libertad. La muerte del militar en 2004 reavivó una batalla ideológica que aún hoy sigue polarizando a la población. En las redes sociales Paula Lambruschini (la hija muerta en el atentado) se ha convertido en "icono" de las "víctimas del terrorismo" de los militantes de los setenta. Un símbolo que después de cuarenta años sigue justificando, en

> Estamos viviendo un momento de gran confusión en el cuál se han trastocado altos valores éticos. Vamos a suponer que haya aparecido un cáncer, que quiere romper la forma de vida argentina, y se producen operaciones para extirparlo. Con el tiempo resulta que el cáncer era bueno y la extirpación mala (citado por Verbitsky 1995:71-72).

Ante la amenaza de contagio, los niños "salvados" deberían ser reeducados, adaptados e inmunizados contra la fatalidad que significaba la otredad ideológica y/o racial.

*Por ausente, por vencido*

Al acabar la misión de apropiación, *Dos veces junio* hace un salto temporal de cuatro años y nos presenta el "epílogo". Allí, otra vez durante el mes de junio, el joven subalterno nos cuenta que ha terminado el período obligado como colimba y ahora, siguiendo los consejos del Dr. Mesiano, estudia medicina. En este apartado ha terminado ya la guerra de Malvinas y la dictadura militar también está a punto de llegar a su fin; un junio que es similar al anterior pero que transcurre con un cambio político inminente. Cuando el joven se entera de la muerte de Sergio Mesiano en combate, decide darle el pésame al doctor por su hijo. Lo encuentra en la casa de su hermana, ahora madre apropiadora. La escena desborda de banalidad: se habla del modo de hacer el asado, del crecimiento del pasto del jardín, del *vermouth*, etc. La única que parece sufrir la muerte de Sergio es su madre, Lidia, que según dicen está loca, recluida en una habitación. Esta mujer, enajenada por el maltrato físico y psíquico, es la única que escapa de la idílica estampa familiar, donde también aparece el niño apropiado que ahora se llama Antonio pero que el exsoldado recuerda que antes era Guillermo.

---

un sector de la sociedad cada vez más amplio, la represión de Estado. Su perfil de Facebook tiene más de 4.000 seguidores y es actualizado a diario con noticias en las que no se discrimina contexto, ni fechas: ETA, Montoneros, la guerrilla española, la guerrilla argentina, noticias sobre asesinatos a policías en diferentes épocas y lugares. También se cuelgan vídeos de profesionales afines (abogados, historiadores, etc.), y se hacen homenajes a los "héroes" que dieron su vida por la Patria durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional.

> ¡Antonio! Un chico de pelo castaño, que se llama Guillermo, se asoma y pregunta qué pasa [...]. El doctor Mesiano comenta que, según algunas estadísticas, el promedio de horas que un niño pasa por día frente al televisor ha subido de cuatro horas diarias a seis horas diarias. Todo por culpa de la televisión en color, sugiero yo. Exactamente, dice el doctor Mesiano. Así va el mundo (Kohan 2008: 178).

La conversación continúa por temas neutrales, de igual manera que cuando Giménez afirma que su hija se llama Mercedes, no Inés como piensa el narrador. El problema de la falsa identidad en ambos textos se borra por una conversación que tiene que ver con la televisión. En el caso de *Dos veces junio* es el promedio de horas de los niños frente a la pantalla; en el caso de *Cuentas pendientes* se cambia de capítulo inmediatamente y Giménez al comienzo del próximo le dice al dueño del piso: "Te vi en la tele la otra noche" (Kohan 2010: 139), y entonces comienza una extensa discusión sobre el maquillaje de quienes aparecen ante las cámaras. El artificio textual se mezcla con el fingimiento que anticipan las prostitutas (en los dos textos), pero luego se desplaza rápidamente hacia las cámaras de televisión, hacia ese maquillaje hipnótico (tantas veces emulado en el tango), por el cual el pueblo desvió la mirada durante la transición, como pocos años antes lo hacía hacia el fútbol, embelesados irremediablemente por el circo mediático en color que caracterizó los primeros años de democracia. En palabras del narrador de *Memoria falsa* "la pantalla gigante por fin se había puesto a funcionar borrando de la memoria el show nefasto" (Apolo 2013: 35).

En la comida no se habla del gobierno, ya no hace falta, solo hay una breve mención al final cuando Mesiano sostiene que no hay nada que hacer, que ya "todo está perdido". Lo importante de sus historias, lo trascendente de sus vidas, las hazañas nacionales del doctor y el subalterno quedaron en el junio anterior; ahora viene otro momento, un junio que promete democracia, aunque si lo hemos de considerar tres décadas después, la justicia tampoco fue la esperada porque los próximos años serían eso mismo que sucede en el patio de la hermana de Mesiano. El esperado cambio siguió conviviendo con los muertos de las guerras sin nombrarlos —la sucia y la de Malvinas— y ocultó a los apropiados, que crecieron sin entender que participaban de la construcción de un relato ajeno, el de los asesinos de sus padres.

Si bien el reencuentro del colimba con su mentor se debe a un hecho puntual, la muerte del hijo, la única referencia a la tragedia familiar es cuando se saludan y el doctor dice "no hay que llorar. A los héroes no se los llora" (Kohan 2008: 173). Si la ética del médico se había presentado como una conducta adecuada a los tiempos que corrían, coincidente con la castrense, su pensamiento una vez acabado el régimen sigue siendo acorde a sus acciones.

La entrega del cuerpo de Sergio, acribillado por los ingleses pero también por la imposición paterna de alistarse para defender una Patria quimérica, no se traduce en dolor sino en honor. Podría pensarse en la muerte del hijo como en un parricidio, que la guerra estuviera en medio fue solamente la excusa para un destino inevitable. El final de Sergio se sugiere desde que entra en escena. Cuando el joven está con el colimba en el prostíbulo, este, para no romper el silencio, le pregunta cómo fue el partido de Argentina al que había asistido con su padre, a lo cual Sergio responde que no sabe, "el fútbol no me gusta, y no lo entiendo" (Kohan 2008: 93), luego es obligado a mantener relaciones con una de las tres mujeres que los esperaban, y se infiere, o bien que fue en contra de sus deseos, o bien que pidió a la prostituta que mintiera:

> Una de las mujeres expresó, con el énfasis del caso, que el hijo del doctor Mesiano había resultado un verdadero tigre. Dijo así: "Un verdadero tigre". Hubo una efusión más, alguna otra exclamación. Pero el hijo del doctor Mesiano miraba con fijeza hacia afuera, golpeando sin fuerza con los nudillos el vidrio, y se mordía los labios como si fuera a lastimarse (Kohan 2008: 113).

De la afirmación constante por parte de Mesiano de la masculinidad y la heroicidad de su hijo se deduce una ambivalencia sexual que, dadas las circunstancias políticas y morales, debía ser redimida (y remediada) en el enfrentamiento armado, de modo que el cuerpo sexual, el cuerpo del deseo, sería obligado a ocupar otro espacio, más digno, el del servicio a la Patria, como condición para recuperar el honor perdido. Dada la carga histórica que conllevaba el territorio de Malvinas y la euforia general con que se recibió la toma del territorio por parte de Gobierno Militar, en las décadas posteriores a la guerra no todos los discursos fueron capaces de abordar el trauma de la derrota. En este contexto fue la literatura y su constancia en el tema lo que impulsó las primeras representaciones del conflicto y erigió alternativas

ficcionales para los vencidos[39]. Elsa Drucaroff habla de "una mancha temática" que sigue sangrando, una mancha muy productiva en calidad y en persistencia. Vitullo, por su parte, afirmará que "Malvinas es un malestar en la conciencia nacional al que el discurso político parece no poder enfrentarse pero la literatura sí" (2012: 16).

De este modo, las muertes "legales" de la guerra se unificaron con las otras, con las que nunca se llegaron a mencionar porque hacerlo significaba considerar esos cuerpos en relación con sus derechos ciudadanos y con una identidad. El mismo Videla, en su discurso del 14 de diciembre de 1979 transcrito por *Clarín*, instaura la noción de desaparecido como sujeto sin entidad jurídica.

> ¿Qué es un desaparecido? En cuanto esté como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea un desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido (Videla).[40]

Así, la expresión "por ausente, por vencido" glorificada en la *Marcha de las Malvinas* para referirse al suelo perdido, cobró más significado cuarenta años después de que se escribiera, porque es ahí cuando el himno trasciende, porque comienza a designar en su letra, hasta el momento desprovista de significado para el pueblo, a los soldados ausentes y vencidos que fueron a pelear por las islas; y porque se instaura como corolario del terrible período dictatorial emulando también a otros ausentes, a otros vencidos, que son los del propio pueblo, entre ellos los niños, que siguen engrosando aún hoy el número de desaparecidos. Los versos "¿Quién nos habla aquí de olvido, / de renuncia, de perdón?" que reza la *Marcha,* después del 83 enunciarán un nuevo sentido para los sobrevivientes y para los que siguen buscando.

---

[39] En Souto (2018) realizo una panorámica de las narrativas sobre la Guerra de Malvinas publicadas desde el conflicto y hasta 2017.

[40] Discurso de Videla disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=-LjDRlOO-2Fs> [fecha de Consulta: 28/01/2018].

## 4.3. Ficcionalizar la propia historia: memorias de una princesa montonera

*Diario de una princesa montonera —110% verdad—* de Mariana Eva Perez[41] responde a varias de las problemáticas que ya se han planteado en los capítulos anteriores (identidad, herencia, memoria) y, a la vez, delimita nuevos interrogantes. Este *Diario*, que intenta reflejar las vivencias de una hija de desaparecidos y hermana de un bebé apropiado, pone en primer plano las necesidades de una generación que creció a la sombra de una derrota que no protagonizó. Su texto cuestiona, interpela y abre nuevos caminos para pensar el pasado reciente. Perez pertenece al grupo de autores que nació en la década del setenta, una generación que era alumbrada mientras otros, muy jóvenes, a destiempo, estaban muriendo. Una generación que no participó en los hechos pero a la que le tocó vivir con el fantasma de la dictadura. Ellos han sufrido directamente las consecuencias del terrorismo de Estado, la ausencia omnipresente de 30.000 ciudadanos ha marcado sus obras, con menor o mayor insistencia, consciente o inconscientemente. Por inclusión o por omisión, los desaparecidos vagan en el espesor sobre el que se construye el imaginario de la nación actual. El trauma de la violencia y el miedo siguen condicionando la vida política y cultural del país. Desde ese saber Perez escribe su *Diario*. Aunque en su caso, como en el caso del resto de los Hijos, la memoria colectiva estará atravesada por una experiencia personal extrema. Los 30.000 desaparecidos no solo son ciudadanos, prójimos, vecinos, profesionales, sino que son *sus* padres, *sus* madres y *sus* hermanos.

### *Autoficción en la generación de postdictadura*

Al iniciar este capítulo traje a colación el estudio de Elsa Drucaroff para reponer las políticas editoriales y culturales de los años ochenta y noventa en

[41] Hija de José Manuel Pérez Rojo y Patricia Julia Roisinblit, secuestrados el 8 de octubre de 1978. José dirigía la columna oeste de Montoneros. Patricia estaba embarazada de ocho meses, se la llevaron junto a su hija (Mariana) de poco más de un año. La niña fue dejada a las pocas horas del secuestro en la casa de una tía abuela. La abuela materna de la autora es la vicepresidenta de APM, Rosa Roisinblit; en la narración aparece bajo el nombre de Site.

Argentina. Pero el aporte más importante de *Los prisioneros de la torre* es el exhaustivo cotejo de las narrativas que se han producido en las últimas décadas en Argentina. Analiza unas quinientas obras de autores que vivieron los setenta siendo niños o muy jóvenes y que publicaron entre 1990 y 2007. A estas producciones llama "Nueva Narrativa Argentina" (NNA)[42] o "Narrativas de las generaciones de postdictadura".

Me interesa remitir al estudio de Drucaroff para analizar el panorama en el que surge la producción de Mariana Eva Perez, ya que su *Diario* es posible en un contexto cultural en ebullición y reproduce "manchas temáticas" que ya están presentes, como síntoma del trauma de la última dictadura, en el resto de las ficciones de la NNA. Las más significativas en su obra son "fantasmas y desaparecidos", "el filicidio" y la "memoria falsa". También tengo en el horizonte analítico las obras mencionadas sobre "los niños de la dictadura" (capítulo 2), porque la narrativa de Perez, además de instalarse en ese espacio intermedio que he denominado "intermemoria", acude, como muchas de las producciones de su generación, a los mecanismos de la autoficción. Y no solo me refiero al ámbito literario, sino a un abanico interdisciplinar, a un pastiche de géneros y formas donde las nuevas tecnologías y la intermedialidad tienen un lugar ya insustituible. En *El pacto ambiguo* Alberca repara en la expansión por la que pasa la autoficción, un término que nace en el campo literario pero que "en los últimos años se ha introducido también en el campo de las artes plásticas, y aparece también frecuentemente ligado a otros fenómenos sociales que ponen en entredicho o juegan con la noción de identidad personal" (2007: 33). Así, no solo la Nueva Narrativa Argentina ha discurrido por los caminos de la autoficción, también el teatro, el cine, la pintura y la fotografía han encontrado modos de representación ficcional para la historia particular y la colectiva. De ahí que en el momento de organizar los materiales que surgen del análisis del *Diario* hay que enfrentarse a diferentes disciplinas: literarias (novelas, cuentos, poesía), visuales (películas, documentales, pinturas, fotografías, instalaciones, *net art*, etc.) y

[42] La autora identifica a las dos generaciones con este nombre por una cuestión de continuidad temática. No obstante, el apelativo surge por parte de la segunda generación de postdictadura. Enunciado para las publicaciones de antologías de relatos que salen al mercado a partir del año 2004 (Drucaroff 2011: 183-185).

escénicas (teatro, *performance*, monólogos). La mayoría, independientemente de la forma, tiene una constante: dan cuenta del pasado a partir de una reconstrucción vivencial ficcionalizada. Los recuerdos que llevan a la ficción se alteran no solo por el tratamiento artístico en el que son volcados sino también por los múltiples discursos que los atraviesan, por los falsos recuerdos de la infancia gestados en un imaginario familiar y en uno social, este último condicionado mayormente por los medios de comunicación y por la escuela, tal como plasma magistralmente Paula Markovitch en la película *El premio* (2013).

### *Autoficción o muerte*

En el marco de las producciones de la NNA el *Diario* de Mariana Eva Perez me parece una síntesis de lo que se ha gestado en la primera década del siglo xxi en torno al tema de la apropiación, la niñez, la desaparición y, sobre todo, la búsqueda de identidad. Su posición anti*reality* de la memoria refleja una conciencia post, posible solo en un escenario de democracia madura, de luchas avanzadas. La elaboración del trauma a través de la autoficción le permite vivir la historia como narradora y como personaje de su propia invención, mostrarse paródica incluso en su condición de huérfana. Perez logra un ejercicio contrario al que observábamos en la literatura española: no debe apropiarse de la historia del otro para crear sino que debe distanciarse, volverse ficción de su experiencia.

El texto comienza con su regreso al barrio de Almagro, luego de una estancia en Europa, lugar por excelencia en la narrativa argentina de los viajes de aprendizaje. Ya en la primera página, en la descripción de los detalles cotidianos, intenta alejar su escritura del mundo testimonial e incluirla en el de la ficción: "En Almagro es verano y hay mosquitos —y si esto fuera un testimonio también habría cucarachas, pero es ficción" (Perez 2012: 9). A primera vista el *Diario* parece la propuesta de sus confesiones reales; sin embargo, es eso y también lo contrario. La autora intenta desvincularse de su imagen pública, ligada a la militancia en los grupos de derechos humanos y a ser una *hiji* (sic). Sin embargo, vuelve a ello. La práctica es hacer genealogía y destruirla.

La intención se trasmite primero desde el título que elige, donde "princesa" y "110% verdad" quitan la solemnidad que "diario" y "montonera" podría haber dado a la edición. Si suponemos que el 100% sea la verdad, 110% ya no lo es, sobrepasa el criterio de veracidad, pero con ello no se convierte en mentira, aunque sí en ficción. El porcentaje de ficción podría ser el 100% y el 10% el de verdad, o al revés, y eso es lo que se deja a criterio del lector, que es en definitiva quien decidirá a medida que se adentra en el diario qué es lo real.

Por otro lado, las últimas frases de su obra son "Ficción o muerte. Viva la patria" (Perez 2012: 211). Con esta premisa altera el lema del grupo montonero: "Perón o muerte. Viva la patria". Desplaza la referencia de Perón, icono de otra lucha, la de sus padres, y en su lugar instaura una nueva militancia, la suya, la de la ficción. Con esta traslación no solo impone sus normas sino que también convierte a Perón en ficción.

La muerte de sus padres, entonces, puede entenderse que fue persiguiendo un ideal que deviene ficción, simulacro. ¿Perón deviene farsa? Un Perón real es absorbido por un Perón personaje, por uno que traiciona a sus hijos (los montoneros[43]) y a su pueblo (la Patria)[44]. Otras producciones de Hijos retoman el lema. En el filme *Infancia clandestina*, Juan (Ernesto), el niño protagonista (niño obligado a la clandestinidad, al cambio de nombres, niño que juega con armas, niño que se salva y luego reconstruye), observa detrás de una puerta entreabierta cómo sus padres y su tío siguen el ritual de la organización: traen a los "compañeros" en medio de la noche. Se saludan, se cuadran, recuerdan a los muertos en combate y con cada nombre pronuncian "Presente". El niño se asoma desde la puerta y también repite "presente". Se realiza la entrega de armas y se cierra la liturgia con: "Hasta la victoria

[43] Montoneros fue el nombre de la organización guerrillera de la izquierda peronista que llevó adelante una lucha armada entre 1970 y 1979. También se identificó como "el brazo armado del peronismo".

[44] Para un análisis sobre la evolución del peronismo véase Horowitz (2011).

siempre", "Perón o muerte. Viva la Patria". Pero estas últimas palabras en la película se oyen menos, son ecos detrás de la puerta, la cámara se desplaza a Juan y a su hermana recién nacida, que luego será apropiada. El acto sigue en la otra habitación pero para escuchar "Perón o muerte" hay que afinar el oído. Las caras de los militantes en ese momento no se ven, solo son la huella de una voz. Ya están borrados. *Desaparecen* de la escena. El filme está ambientado en la contraofensiva montonera, en 1979. Para ese entonces Perón ya los había traicionado. Un líder muerto que los conduce a la muerte.

El nexo disyuntivo del lema, la "o", es esencial en la frase histórica, porque Perón rompe con la posibilidad inclusiva de la premisa. Si antes era posible leer dos alternativas, luego de su regreso la frase se convierte en excluyente. Muerte gana sobre Perón: 30.000 cuerpos ausentes lo certifican. Aunque se siga omitiendo sus muertes con la falacia de "Presentes", siguen desaparecidos. La princesa montonera también pronuncia todas las alocuciones durante su etapa "militona" pero, como para el director de *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila), ahora se refieren no a una lucha posible sino a la que terminó en "catástrofe". Las premisas de la militancia se agrietan, y con el paso de los años devienen frases fosilizadas: "Fue a tantos homenajes a los compañerosdetenidosdesaparecidosyasesinados que ya no puede contarlos. Gritó Presente cada vez que los oradores se lo requirieron y escuchó con asombro y desagrado el primer Ahora y siempre, hoy otro clásico" (Perez 2012: 29).

Necesariamente la princesa tiene que borrar a Perón del lema, desaparecerlo. El ícono político deja de existir como ideal para convertirse en una ficción que recorre la historia argentina y el imaginario político. Sin embargo, detrás de la frase "Perón" sigue implícito, igual que detrás de la puerta, cuando la cámara sigue a Juan (Ernesto), se oye su nombre brevemente en una vocalización ahogada, lejana. Las consignas no dejan de estar en la generación de los Hijos, pero ahora como huella, como fantasmas. Indicativos del dolor, de la lucha utópica, y no menos, de una traición[45].

[45] En relación con la ficción del relato nacional argentino, con la traición de Perón y con "las Malvinas son argentinas", traigo una cita de *Lengua madre* de María Teresa Andruetto, novela que también aborda la construcción identitaria de los hijos: "Todo el mundo siente

El *Diario* de Mariana Eva Perez marca la intersección entre dos generaciones, es un relato de *intermemoria*. Apela a los símbolos de un pasado que no pueden dejar de estar presentes —por herencia, por contexto, por falta—, pero a la vez "los ahueca". Sentido vaciado, explotado, "ausencia de sentido" como diría Gatti. Con su firma, que aparece al final de la novela y en algunas cartas/*mails*, realiza una estrategia similar:

Las iniciales "P" y "M", distribuidas verticalmente, pueden designar múltiples referentes: "Princesa montonera" y "Perón o muerte", los más inmediatos. Pero en la "M" también está contenida la "V", y con ella otro de los lemas montoneros, surgido a partir de la masacre de Ezeiza[46]: "Perón vuelve". También "Princesa vuelve", ya que la construcción del *Diario* y con él la de su identidad (escribe para contar pero, sobre todo, escribe sobre su

nostalgia, su país está construido sobre nostalgias. Tal vez por eso muchos extrañan antiguas mentiras, las de Perón los más viejos, otros aquel cuento escolar que decía *Las Malvinas son argentinas*, la Revolución Productiva, los engaños de Menem, el *que se vayan todos*... su país es complejo y contradictorio, lo sabe. También sabe, todos lo dicen, que es un país creativo. La creatividad nace de la imaginación y la imaginación es la forma artística de la mentira" (Andruetto 2010: 31).

[46] El 20 de junio de 1973, con motivo de la vuelta de Perón a Argentina, luego de 18 años de exilio, una multitud proveniente de diferentes provincias se reunió en Ezeiza para recibirlo. En la recepción se produjo un "enfrentamiento" entre los militantes armados de la CGT y las columnas de Montoneros y Far. Si bien nunca se abrió una investigación oficial que estableciera el número de muertos, las cifras que se barajan son de 13 muertos y 365 heridos. En este episodio se encuentra el germen de lo que vendría en los años posteriores: el gobierno de Isabel y López Rega, la AAA y el genocidio de la última Dictadura Militar (Verbitsky 1985). Jorge Asís en *Los reventados* ficcionaliza la masacre de Ezeiza y da cuenta por medio de sus personajes de las diferentes tipologías del peronismo. "Ya se oían los balazos patentemente [...] la marcha peronista a todo volumen. [...] La gente que venía corriendo desde adelante era interceptada por quienes estaban atrás; alguno venía puteando, diciendo esos hijos de puta nos cagaron de nuevo como en León Suárez. Lo rodeaban, decían eran los matones de Rucci, los fachos, los alcahuetes a sueldo de los burócratas. Rocamora escuchó a un gordo que dijo por ahí que deberían ser los comunistas [...]. Nadie entendía qué estaba sucediendo" (Asís 1982: 129).

**Fig. 3.** Portada de *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*.

proceso de [des]identificación con el mundo que le han legado) requiere una invasión de la niñez en el mundo adulto. Y nada más representativo que el imaginario de las princesas para emprender la vuelta a la infancia.

Otras de las alusiones a la militancia de sus padres es el emblema del Ejército Montonero, la Estrella Federal, reproducida en la portada del *Diario*. La insignia pasa por el mismo proceso de descontextualización que la firma. El diseño elegido como paratexto es quizás el menos "combativo" de los utilizados por el grupo montoneros. Así, la Estrella Federal, enmarcada por colores pastel, con una única vinculación a lo que designa en el adjetivo "montonera" que, como ya mencioné, también está supeditado a "princesa", inutiliza la designación a la lucha armada. El emblema, tal como está presentado, deviene accesorio, adorno, flor, complemento de "princesa", y en una segunda lectura, dirigida solo a quienes conozcan el referente, deviene insignia de "montonera".

Si el imaginario de las princesas es el de la pasividad, el de responder a un orden de género en el que están subordinadas al poder patriarcal, encarnado por el príncipe, este referente necesariamente choca con el imaginario que nos evoca "montonera". Lo absorbe, lo desestabiliza, aunque no lo borra (como sí sucede con Perón). La palabra montonera no está tachada y sigue modificando directamente a "princesa". "Montonera", en tanto adjetivo que define a una "heredera", pierde su potencialidad revolucionaria, baja la intensidad. Se licua. Todo en la narración lo hace, como veremos en el análisis. Los flujos (sangre, mocos, lágrimas, vómitos) rebalsan el diario. Pero "montonera" también contradice, objeta, porque su desinencia gramatical designa el femenino, señala a una mujer integrante de un grupo armado. Y con esto desbarata cualquier atadura al orden masculino que la idea de "princesa" podría suponer (aunque luego en la práctica no sea así, la izquierda revolucionaria argentina destacaba por una revolución en el orden de clases pero no en el orden de género). Tampoco podemos obviar las utilizaciones históricas del adjetivo "montonera". La más importante es la de la publicación oficial de la organización guerrillera: *Evita Montonera*[47]. La princesa se apropia del adjetivo utilizado para designar a otro ícono de la lucha de los setenta, el de

[47] Fueron publicados 25 números entre diciembre de 1974 y agosto de 1979. Tanto la tirada como la frecuencia era irregular debido a la clandestinidad de los miembros de la

Eva Duarte de Perón. Desplaza al personaje Evita e instala en su lugar a una heredera que narrará su versión de la historia. Un legado atravesado por la derrota, uno que desdice otro de los lemas de montoneros: "venceremos"[48]. Esta otra Eva, *la Eva futura* (recordemos que el segundo nombre de la autora también es Eva), contará su propia experiencia con la historia revolucionaria. En ella la expresión de deseo que encierra "venceremos" quedará inutilizada por los hechos fácticos. No se venció, fueron masacrados. Ella y sus coetáneos son el producto de un exterminio. Nacen de él.

Una nueva lectura, complementaria a la que acabo de esbozar, es posible a partir del título. En los años posteriores a la dictadura se instaló una censura sobre algunos conceptos que definían la lucha armada (Drucaroff 2011). Nadie decía "subversivos", "montoneros", "guerrilleros". Parecía que admitir que las víctimas eran militantes armados era también consentir el genocidio; el "por algo será" que solía escucharse tras los secuestros justificaba que se llevaran a quienes "subvertían" el orden, pero no que desaparecieran, por error, jóvenes inocentes. Drucaroff analiza cómo durante la transición democrática los militantes de izquierda pasan por un proceso de angelización, instaurado en gran medida a partir del prólogo al informe *Nunca más*[49], donde se

---

organización. Los números se encuentran digitalizados en <http://www.ruinasdigitales.com/> [fecha de consulta: 12/03/2018].

[48] A partir del número 14 de *Evita Montonera* se agrega en la portada el sello de la organización, encabezado por el lema "venceremos". Este número se publica en octubre de 1976, cuando ya muchos de sus integrantes estaban desaparecidos. El sello sigue encabezando la portada hasta el último número.

[49] La autora analiza el Prólogo como una reificación del horror. *Nunca más* trae aparejada no solo una advertencia para los responsables sino también un "valor de prohibición o advertencia hacia potenciales víctimas". Como ya he mencionado a comienzos del presente capítulo, el informe actúa como un manual, ejemplifica aquello que puede pasarle a quien se atreva a subvertir el orden. Además "La tajante negación del 'nunca más' está contradicha en su interior: 'muchas familias vacilaron en denunciar los secuestros por temor a represalias. Y aún vacilan, por temor a un resurgimiento de estas fuerzas del mal'. Ningún análisis político que objete o confirme la posibilidad de un nuevo golpe de Estado opone el autor a la vacilación y el miedo". Queda implícito que esas "fuerzas del mal" pueden "reactivarse". Y otro sentido posible, que enlaza con la hipótesis de Drucaroff sobre la ruptura entre política y literatura: "Nunca más pensar el tema. El Prólogo perfecciona un mecanismo de los represores que él mismo describe: [comandos armados] aterrorizaban a padres y niños, a menudo amor-

estableció una visión de víctimas "inocentes", omitiendo que la militancia fue muchas veces armada "y no buscó una democracia sino una transformación social revolucionaria" (2011: 115).

Perez, como la mayoría de los Hijos, se distancia de ese tabú sobre el pasado. Elegir el adjetivo "montonera" para el título es inscribir la desaparición de sus padres en la lucha armada. También aceptarse como soberana de un legado que deberá resignificar. De hecho, en la entrada "Intento de copamiento de la embajada de Argelia" ella misma toma las armas y ocupa la posición de militancia, aunque el revólver que utiliza esté "vacío" y aunque a pesar de que logra matar gente no haya sangre:

> Estoy militando en una organización armada. Milito porque mis padres desaparecidos militaban. Formo parte del pelotón que va a tomar la embajada de Argelia. [...] Abrimos fuego. Yo tengo un chumbo. Cuando disparo, con uno o dos segundos de delay se oye un ruido como de pistola de juguete. No salen balas. [...] el milico recibe el impacto y muere. Pero tampoco hay sangre. En un momento me quedo sin balas y abro el revólver como para cargarle algunas. Las balas que le pongo también son imaginarias o invisibles. Cierro el revólver vacío (Perez 2012: 116-117).

Por medio de este tratamiento de la militancia la autoficción de Perez se distancia de otros escritos de Hijos, como la ya citada novela de Raquel Robles. *Pequeños combatientes* es un texto que abre la brecha para continuar el combate. En la última página la niña espera el momento para "resucitar" la revolución. Asimismo, que Robles sea la fundadora de H.I.J.O.S. es parte de esa continuidad, su autoficción es de reconstrucción de los hechos y de reivindicación de la lucha de los padres. El *Diario* de Perez no pretende revivir los ideales de los setenta, procura mostrar los suyos. Su "copamiento" a la embajada de Argelia es un distanciamiento de esa militancia que resultó inútil; que su lucha sea con balas "imaginarias", con "revólveres vacíos" también escenifica los cambios en las condiciones de representación del conflicto. La subversión, para Perez, vendrá del arte, de la imaginación.

---

dazándolos y obligándolos a presenciar los hechos". Así, para Drucaroff, "el terror ciudadano ha quedado garantizado para varias décadas" (2011: 152-153).

*De lo privado a lo público: el blog como espacio de la autoficción*

El diario está narrado a la manera de un blog; de hecho, *Princesa montonera* es también el blog personal de la autora (<http://princesamontonera.blogspot.com.es/>); sus entradas han servido de base para la escritura, ampliadas y reforzadas en la publicación en papel. Pero el principio de esta publicación no es el blog sino el propósito de hacer una novela. Fue en la búsqueda del tono y del formato idóneo para trasmitirla a los lectores donde Mariana Eva Perez apostó por el universo *blogger*. De este modo, el espacio virtual se abre con la intención de poner en circulación un tono y una prosa, ver el efecto en los lectores y luego, a partir de este resultado, redactar el *Diario* para su publicación.

Cuando Joan Oleza analiza la era de la comunicación observa una reestructuración en el consumo cultural, una revolución de las condiciones de producción. Nos dice que "el individuo se entrega gozoso a una nueva experiencia de lo público, se transforma en actor más allá de su círculo inmediato de relaciones, se inserta como partícipe en un escenario globalizado" (2012: 314). Este nuevo marco de experiencia comunicativa sirve a Mariana Perez como experimento de su propia historia, aprender a contarla de acuerdo con las necesidades de los lectores y con base en las nuevas leyes del sistema productivo. "No se consume lo que se produce, sino que se produce lo que se consume" (Oleza 2012: 311). Esa puesta en escena del discurso personal (o publicitado como tal) está oculto detrás de un *nick* (Princesa Montonera) y, como ya adelantamos respecto a la novela, la ficcionalización de su realidad inmediata es la que va a condicionar su producción también en el blog.

> El individuo frente al ordenador es capaz de multiplicar sus relaciones sociales virtuales, de pertenecer a muy diversas comunidades acotadas y de establecer relaciones con extraños que no establecería en un entorno social inmediato, pero también es cierto que la vida desarrollada *on line* tiene a menudo un aspecto de huida de la vida real hacia una vida virtual en la que el individuo ficcionaliza su propio historial, elabora una o múltiples imágenes de sí mismo, actúa o sobreactúa, se desinhibe con una facilidad que no encontraría en su vida de relaciones sociales directas, adopta seudónimos o se esconde en el anonimato, se concede, en fin, una osadía comunicativa a menudo insólita para él mismo (Oleza 2012: 325-326).

El distanciamiento de la vida real a la vida virtual posibilita la creación de un mundo *on line*, en el blog pero también secundado por Facebook y Twitter, redes a las que alude continuamente, condicionando dos tipos de lectura: primero, la lineal, la que ofrece el libro; segundo, la de la red, el blog abriéndose como un rizoma, término que recupera Oleza de Deleuze y Guattari, perdiéndose del centro y pasando a formar parte de este modelo democrático (Oleza 2012: 321), amalgamando la memoria privada, ahora ficcionalizada, a una interminable sucesión de hipervínculos.

> En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay líneas [...]. El número ha dejado de ser un concepto universal que mide elementos según su posición en una dimensión cualquiera, para devenir una multiplicidad variable [...]. No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades o variedades de medida (Deleuze y Guattari 2002: 14).

Es en esta ausencia de orden donde Mariana Perez produce un "plan de exterioridad" que asegura la permanencia de la historia que cuenta y, a la vez, le sirve de plataforma para construir una identidad a partir de la mirada de los otros: amigos, conocidos, navegantes anónimos, personajes ficticios detrás de un *nick*. A su vez, el blog en tanto espacio público le permite intervenir en los hechos actuales, hacer críticas sobre los acontecimientos y, sobre todo, convertirse en escritora.

> Sucede que antes que el blog de una hija de desaparecidos que quiere ser escritora, *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*, es el blog de una escritora que además es hija de desaparecidos. Lo delatan la acertada apuesta por el imaginario de los cuentos infantiles, el diario on-line y la autoficción para narrar la postdictadura, tres registros de escritura que enriquecen las narrativas en torno a los años lóbregos de la Argentina y las llevan hasta lugares verdaderamente insospechados (Blejmar 2013).

Blejmar analiza la actitud de la autora frente al registro *on line* como la arquitectura de un orden alternativo al institucional y al académico. Contar la historia argentina desde un despliegue de recursos que excede el testimonio permite al yo autoficcional una libertad que en otros casos sería difícil de

alcanzar siendo "hija de", "nieta de". En la manipulación del espacio virtual, Perez ensaya la desarticulación de los estereotipos, acción que luego refleja en el *Diario* impreso, es decir, la novela:

> Tengo blog nuevo: *Diario de una princesa montonera*. El temita este de los desaparecidos *et tout ça* viajó de polizón en las crónicas europeas, me boicoteó el plan de escribir sobre la escritura y hasta logró colarse entre los dichos de mi abuelo, al que no le gustaba hablar de esto. Me cansé de luchar: hay cosas que quieren ser contadas, como mis escalofriantes entrevistas con el penitenciario Fragote o el almuerzo con Mirtha Legrand. El deber testimonial me llama. Primo Levi, ¡allá vamos! (Perez 2012: 12)

Su narración se nutre del testimonio pero lo colma, lo complejiza incorporando otros mundos posibles: el de las voces de los muertos, el de los superhéroes y el de los cuentos de hadas. Los universos imposibles en su texto parecen quedar más del lado del testimonio, las desapariciones y las apropiaciones. La parte real de su diario es, quizás, la que necesita apelar al francés para describirla: *cauchemar*, escribe Perez, "pesadilla".

En consecuencia, debemos entender el *Diario* como un entretejido de lenguaje e historia, se deja atravesar tanto por los relatos de ensueño como por los fantasmas, por las princesas y por el discurso de la memoria. Clásicos y actuales, relato tradicional y producto de las nuevas tecnologías. Consciente de las estrategias narrativas incluye las diferentes tradiciones y las adecua a su historia; de este modo, igual que cuenta el relato de sus padres, cuenta el proceso de elaboración de un proyecto para un puesto de investigación en la Universidad de Constanza[50], o la ayuda de su amiga Tere y las ya instauradas lecturas de Walter Benjamin o Primo Levi, también las novísimas de Mario Santucho y Gabriel Gatti. De igual manera, nos advierte que leyó a Proust y que ya puede decir que tuvo una experiencia similar a la de las magdalenas.

> Fue en análisis hace mucho. Por primera vez dije casa para hablar de Gurruchaga. Dije: yo estaba con mi mamá en casa. Apenas pronuncié esas palabras, vi caer

[50] En el *Diario* no da el nombre del proyecto ni de la Universidad: "El grupo de investigación *** de la Universität ***, llama a concurso para cubrir un puesto de investigación a

> del techo del consultorio un cometa naranja y tuve en las manos la sensación de tocar plástico. Onda la magdalena de Proust, pero berreta (Perez 2012: 91).

La autora se apropia y reformula la tradición memorialística para las entradas del blog. Propone los referentes como un juego entre la historia personal y la intertextualidad literaria y crítica, un pastiche literario que se expande entre el ámbito de lo público y lo privado.

### *Había una vez en el país del Nunca (Ja)Más*

En todas las autoficciones de los Hijos que he analizado hay interferencias con al menos una canción, una novela, un cuento o una leyenda infantil: *Peter Pan*, *El principito*, *Bambi*, *Heidi*, *Marco*, *Mujercitas*, *Cenicienta*, *Blancanieves*, son algunas de las referencias que utilizan para referirse a los sucesos que marcan sus infancias y condicionan la adultez. No hay niños felices en los relatos que eligen recordar, los personajes que seleccionan suelen caracterizarse por la soledad y la exclusión. En ellos el proceso de aprendizaje requiere una iniciación abrupta a través de la pérdida de un ser querido, generalmente es la madre la que muere o emprender un viaje.

La niña de *Pequeños combatientes*, por ejemplo, desarrolla su aceptación de la falta a través de un animé: *Marco, de los Apeninos a los Andes*[51]. La narradora, que se resiste a llorar cuando desaparecen sus padres y que intenta

---

tiempo parcial [...]. Gugleo la Universität ***, gugleo a la directora del proyecto, gugleo la ciudad de ***" (Perez 2012: 105). "Gracias Santa Tere bendita por el puesto de investigación en la Universidad de *** y ruega por mi doctorado en letras en dicha casa de estudios. ¡Amén!" (Perez 2012: 157). No obstante, en la solapa del libro se menciona que el proyecto es "Narrativas del terror y la desaparición". El título completo del proyecto es *Narrativas del Terror y la Desaparición. Dimensiones fantásticas de la memoria colectiva de la última dictadura en Argentina (1976-1983)*. Dirigido por la Dra. Kirsten Mahlke y subvencionado por el Consejo de Investigación Europeo.

[51] Se refiere a la adaptación de un relato breve que aparece en *Corazón* (Edmundo Amicis 1886) y que Nippon Animation llevó al formato animé en 1976. La mayoría de las animaciones de esta productora llegó al mercado europeo y latinoamericano hacia finales de los setenta y comienzos de los ochenta: *Heidi*, *Vickie el Vikingo*, *La abeja Maya*, *Simbad el marino*, *Pinocho*, etc.

ser fuerte ante su hermano, no puede controlar la angustia cuando ve los capítulos de *Marco*:

> Yo lloraba desde la canción de presentación, cuando aparecían las letras japonesas y un nenito —o alguien con voz de nenito— cantaba "no te vayas mamá, no te alejes de mí, no importa dónde vayas, te encontraré" hasta el final, pero en cada capítulo había un momento, como el de la despedida, que me hacía agarrar la panza para no llorar a los gritos (Robles 2013: 39).

La historia animada sirve a la pequeña espectadora como destape de la angustia contenida. La ausencia de la madre de Marco se materializa como ausencia de su propia madre. En la animación el niño emprende una búsqueda y luego de muchas pruebas y lamentos consigue el reencuentro. La protagonista de Robles, por el contrario, no sabe por dónde empezar, no hay sitios para buscar a los desaparecidos. Ella solo puede esperar, "resistir" y preguntarse, inspirada por la madre de Marco que siempre lleva el mismo vestido, qué ropa tendrían sus padres cuando se los llevaron. La falta de Marco se transfiere pero, a la vez, choca contra la imposibilidad. Mientras la madre del niño-animé está viva en algún lugar, la de la narradora no está ni muerta ni viva.

Ángela Urondo remite a otro producto de Nippon Animation, *Heidi*. Empatiza tanto con la niña de los Alpes que cuando le preguntan su nombre dice que se llama como el personaje japonés. Heidi, en el imaginario de la autora, "era una niña libre, un horizonte, una meta, un sueño que maravillaba poder imaginar que existieran niños así, casi silvestres" (2012: 110). Es significativo que Urondo no haga referencia a la orfandad de Heidi. De hecho, aclara que el personaje no se le parecía en nada, y para demostrarlo traslada la atención a una marca biológica, la herencia del cabello: el de ella, rubio, y el de Heidi, negro. En el relato de su recuerdo borra la identificación que sí admiten otros Hijos, como Raquel Robles o Mariana Perez.

En el caso de *Diario de una princesa montonera* las referencias a los dibujos animados sirven para pensar la propia tragedia a través de elementos paródicos. Los personajes de los cuentos se superponen, se acumulan, se saturan, se mezclan con los de la televisión. Todos están malditos, con su condena a cuestas invaden y determinan la forma del *Diario*: paratextos, prosa, poemas,

*mails*, el ida y vuelta con el blog, todo es habitado por huérfanas que connotan temporalidades sufrientes, niñas de otras ficciones que sirven para explicar la ficción que se construye a partir de la historia familiar.

> Todas princesas guerrilleras
> hijas de la revolución y de la derrota.
> Antígonas y Hamlets, todo en uno, en una. [...]
> Princesas del cuento equivocado
> Princesas cuando Disney no hablaba de princesas.
> Princesas de la época de Bambi en el cine de Los Ángeles
> Bambi y su madre asesinada.
> Después fue Annie
> *tomorrow tomorrow*.
> Para Andreíta del Boca llegaron tarde
> habría sido espectacular llorar con ella
> pero no, el referente en dictadura era Lorena Paola
> gorda boba y feliz.
> Dulces como Heidi
> sufridas como la Cenicienta. [...]
> Me acuerdo de una huérfana Alcott, Rose Campbell.
> Vivía con el tío
> paterno
> del grupo familiar Campbell-Campbell.
> El tío Alec era guapo y piola.
> En los cuentos de princesas guerrilleras,
> el tío Alec también está desaparecido (Perez 2012: 19-20).

La referencia a estos personajes en el presente de la escritura del *Diario* emerge como modo de buscar una comparación que ahora es paródica pero que en el tiempo de la niñez fue un ejercicio de identificación. Perez lo recupera desde el humor trágico, y con esto se distancia de lo que hace Urondo con *Heidi* o Robles con *Marco*.

La construcción de la identidad desde el vínculo ausente (el de ellas y el de los personajes infantiles que evocan) desbarata cualquier genealogía posible. Se es a partir de lo que no está. Hacia el final de su poema Perez deja ancladas sus princesas, ya grandes, en una infancia que reconoce como exilio.

> Son mayores que Antígona y que Hamlet seguro.
> Sobrevivieron. [...]
> Y siguen siendo princesitas huérfanas
> de la revolución y la derrota
> en el exilio eterno de la infancia (Perez 2012: 19-20).

Ya en el análisis de los juegos de la guerra (capítulo 2) presenté ejemplos sobre la irrupción de la vida adulta en la infancia, sobre el crecimiento repentino de los niños obligados por las circunstancias trágicas a ocupar un espacio de responsabilidad. El poema de Perez va un poco más allá, no solo relata la infancia obstruida por la tragedia, también está en condiciones de ver las consecuencias de esto en la vida adulta. Y lo vive como una niñez que vuelve, que reaparece a destiempo. En esta instancia de quiebre de la cronología del desarrollo, los relatos para niños actuarán como destellos conductores al pasado. Las palabras repetidas en los juegos, los rituales del lenguaje y la rememoración de los dibujos animados serán detonantes para que desde el presente se recupere la historia particular y colectiva que sucedió treinta años atrás.

Así, la autoficción de Perez es la interacción de una niña adulta y su imaginario de particulares princesas (guerrilleras, montoneras) pero también es la narración de una mujer que se infantiliza para recordar. Consciente de esto cita a Mario Santucho[52]:

> Escribe Mario Antonio Santucho (hiji/intelectual, intelectual/hiji, él preferiría lo último, estoy segura): "Hay muchas alusiones literarias a personajes que nunca dejaron de ser niños. Peter Pan y el Principito son solo los más famosos. Pero nuestra vivencia es distinta. Nosotros crecimos, nos salieron arrugas y canas, echamos panza y hasta tuvimos hijos, y aún así volvemos una y otra vez a sumergirnos en esa dimensión infantil de la que quizás no podamos escapar nunca..." Y agrega, pero esto ya no sé si lo comparto: "¡por suerte!" (Perez 2012: 89).

[52] Su padre fue Mario Roberto Santucho, comandante del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). Desparecido el 19 de julio 1976.

La autora pone límite a la reflexión de Santucho. Ya no está segura del retorno constante a esa "dimensión infantil"; "ya no sé si lo comparto" nos dice, pero la reafirmación de la necesidad de romper con el círculo que la devuelve una y otra vez a la niñez no solo está presente en esa frase, sobre todo se manifiesta en el tono del *Diario*.

Raquel Robles, con algunos puntos de contacto pero desde otro ángulo narrativo, realiza una novela bellísima y con un trazo excelente de los personajes. En sus páginas, desprovistas de la ironía corrosiva de Perez, apenas deja caer alguna crítica hacia la revolución. En la mirada de la narradora niña se idealiza a los héroes derrotados; los desaparecidos en su relato devienen santos armados, inmolados por la Patria. *Pequeños combatientes* es un relato que da continuidad a la lucha de sus padres y se aferra a la infancia para reponer la tragedia. Urondo, por su parte, construye su obra en dos partes: la primera se mueve entre documentos, intenta restituir el sentido (Gatti 2011); en la segunda, "Conclusiones (palabras interiores)", se atreve a reflexionar sobre su posición actual, sobre las consecuencias de la dictadura y sobre la construcción de su identidad. En el *Diario* de Perez, en cambio, hay un deseo explícito de escapar de la dimensión infantil en la vida adulta. El texto redunda en personajes infantiles pero estos no la llevan de regreso a la infancia, no se sumerge ni se pierde en ella, y no lo hace porque su prosa está vehiculada por recursos que alteran el discurso sobre los desaparecidos: la parodia y el humor negro. Su marca es la definida por Gatti como "ausencia del sentido". Por eso, no hay personajes definidos ni definitivos en el *Diario*, no hay estructura ni orden, hay caos, hay ruptura. Esto le permite ejercer juicios críticos sobre la revolución, sobre sus padres, sobre su entorno y sobre las políticas actuales en torno a la memoria. Con ello manifiesta un proceso de adaptación a su condición de *outsider*, que es lo que la habilita para cuestionar los lugares desde los que se enuncia, los propios y los ajenos. "Prisionero de la indefinición, el *outsider* debe definir una estrategia para gestionar esa debilidad: camuflarse y ocultar su estigma es una opción. La otra es hacerse visible y gozar del síntoma" (Gatti 2011: 192).

Uno de los personajes infantiles que menciona Santucho en la cita que recupera Perez es el de *Peter Pan*. Me detengo un momento en él porque es un referente que permite un amplio número de interpretaciones. De hecho

ya son muchos los estudios[53], desde diferentes disciplinas, que han recuperado el texto de James Barri (1904). Peter Pan es un niño de 13 años que huyó de la casa de sus padres porque no quería crecer. Vive en el País del Nunca Jamás y alguna que otra noche vuelve para "reclutar" más niños, pequeños que se convertirán en su séquito de "niños perdidos".

*Peter Pan* no solo refleja en los relatos de los Hijos la infantilización de la vida adulta con el fin de construir recuerdos, el "sumergirse en la dimensión infantil" como dice Santucho haciendo implícita referencia al "Síndrome de Peter Pan". El personaje de Barri también ha sido interpretado, a partir de la biografía del autor[54], como un espíritu que conduce a los niños hacia la muerte. Este niño que no evoluciona, que no tiene memoria, que escapa de su condición humana y que arrastra a otros a su tierra utópica de juegos, no es más que un fantasma, una huella. En este sentido Peter Pan no representaría solamente a los Hijos ya adultos infantilizados, sino a los padres desaparecidos que han dejado de crecer y que arrastran a sus "niños perdidos", en este caso a los huérfanos, a los guachos, no hacia la muerte sino a un espacio de exclusión, a creerse margen, a ser apartados, que, en definitiva, es lo que hace Peter Pan con sus amigos. La princesa reflexiona sobre la edad de sus padres: Jose tendrá eternamente 25 años (2012: 23) y su madre en las apariciones tiene el mismo aspecto de la foto carnet de los años setenta (2012: 113).

Si los padres han quedado detenidos en el *Nunca* Ja/*Más*, como Peter Pan, ellos, los hijos que ya han superado la edad de sus padres, que "echan panza" como dice Santucho, "que se tiñen el pelo y se ponen cremas" como dice Perez, están obligados a crecer y madurar. "Estoy vieja. [...]. Estas arrugas en el entrecejo, estas ojeras, antes no estaban. Pero bueno, yo estoy viva, envejezco, no soy la foto de mi mamá" (2012: 114)[55]. La dictadura rompe

[53] La psicología se ha valido del relato para enunciar "El síndrome de Peter Pan, la persona que nunca crece" (Dan Kiley 1983). Con este síndrome son definidas las personas que habiendo tenido problemas en su infancia se niegan a crecer.

[54] El hermano mayor de James M. Barrie muere a los 13 años en un accidente. Su madre no supera la muerte del primogénito y rechaza a su hijo menor.

[55] El uso de las fotografías en la producción de los Hijos y familiares de desaparecidos merece un estudio aparte. Me detengo en uno de los trabajos mencionados en el capítulo 2: *Arqueología de la ausencia (1999-2001)* de Lucila Quieto. En esta producción fotográfico-

con la cronología de 30.000 familias. Los hijos ya pueden ser padres de sus padres, y como tales, cuestionar sus fallos. Los huérfanos, antes extraviados y solitarios, han sido capaces de llegar a la adultez y reformular la experiencia. La princesa no es Peter Pan, y si alguno de los personajes de Barri se le parece, ese es Wendy[56]. La niña que aprende a volar con Peter Pan: "Paty baja y me dice al oído cómo volar. Es fácil. Solo hay que dejarse subir. Tomar la decisión de ser liviana, doblar las rodillas, saltar y elevarse" (2012: 112). La niña que se refugia en la isla-gueto del *Nunca* Ja/*Más* y que luego decide crecer, exiliarse una vez más, pero ahora en el mundo de los vivos.

### *Memoria corporal*

Muchas de las obras abordadas intentan responder a la incógnita de todos los niños: ¿de dónde venimos? Pregunta que en el contexto de una orfandad excede no solo las respuestas posibles sino también la búsqueda de cualquier sentido. Uno de los cuadros de la serie de Giuffra, *Niña y ombligo*, lo ejemplifica de la siguiente manera:

---

documental la artista "inventa", "crea" momentos que nunca existieron. Diseña un recuerdo a partir de montajes y proyecciones de las imágenes de los padres ausentes. El proyecto comenzó para trazar su "arqueología" familiar, pero luego siguió con la de otros Hijos; se realizaron un total de "13 historias". Respecto a la participación de Mariana Eva Perez en *Arqueología de la ausencia*, Andrea Cobas reflexiona: "El sueño de la 'foto con papá' se cumple, pero al costo de hacer más evidente la ausencia, de hacer ostensible el artificio que les permite coincidir en una fotografía en la que padre e hija tienen la misma edad, edad detenida en el tiempo para el padre por la violencia de Estado" (2013: 41). Fotografías de la exposición disponibles en <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/lucila_quieto/index.html>. Para un análisis de la producción de Lucila Quieto, véase Blejmar; Fortuny; García (2013).

[56] En 2013 el dramaturgo Pedro Gundesen llevó a las tablas porteñas *Ya nada será como antes, Wendy*. Una obra que recupera muchos de los conflictos que se esbozan en este capítulo y en los anteriores. Se trata de la historia de dos hermanos, Eva y Sergio. Él trae "el pasado embotellado en envases de infancia", ella se encuentra fragmentada entre la Wendy de su infancia y la Eva adulta. La obra aborda problemas de identidad, violencia, incesto y un saber sobre el pasado que habrá que descubrir.

**Fig. 4.** *Niña y ombligo* (Giuffra 2005).

En los relatos de los Hijos lo biológico, aunque cuestionado, sigue estando presente y constituyéndose como una insistente referencia a la ausencia. La interrogación del propio cuerpo como espacio del recuerdo vuelve una y otra vez. En la niña que nos muestra este cuadro hay una negación del color, negación que se transfiere a la muñeca (la muñeca y el oso de peluche aparecen en varios de los cuadros de la artista). Figura monocroma que contrasta con el caos de un fondo que recurre al *collage* y a los trazos infantiles. Una corona roja cubre la cabeza de la niña y presagia la sangre, el dolor, la herencia. Ella mira su obligo como si a través de él aún hubiera una posible sujeción a la madre. Pero su panza de niña no solo es el lugar de la pregunta, es también un posible sitio de salida, un rincón desde el cual seguir las huellas: en los trazos que se divisan en su vientre se esconde un rostro, una boca cerrada, un silencio por descubrir. Su cuerpo guarda el saber, su arte lo reproduce.

En *¿Quién te crees que sos?* también se rememora desde la corporalidad. Está explícito desde la extensa dedicatoria, que además de a personas y objetos concretos está dedicada "al ombligo, a mis padres, a mis hijos y a la nena que fui" (Urondo 2012: 5). Cuando reconstruye en las "palabras interiores" el momento del secuestro, las explosiones, los llantos, los gritos se relatan desde la percepción del cuerpo materno, hay una voz que arrullaba a la narradora en medio de los tiros: "Los brazos de mamá, *duérmete, niña, duérmete ya*. Recuerdo el último contacto, cuerpo a cuerpo, que no llegó a ser abrazo ni beso ni despedida, apenas una brusca sobrevida. Recuerdo la voz de su mirada, su olor y su miedo" (2012: 198). Urondo nos dice "recuerdo" y repite el verbo una decena de veces para contarnos el momento de la separación. Ella tenía once meses, y es consciente de que eso que llama recuerdo es una invención, una ficcionalización remendada a partir de los datos recopilados sobre los acontecimientos (recortes de diario, anécdotas) que reproduce en la primera parte del libro. Pero no importa, porque esa ficción sobre los hechos ha cobrado una magnitud que en su reconstrucción ocupa el sitio de una verdad que estaba oculta, esperando a ser desentrañada; es decir, arrancada de las entrañas. La narradora "recuerda" todo el proceso de separación, los pasillos, el cuarto azulado, el escritorio donde la cambian, pero lo que no recuerda es "cuándo me entregué. Cuándo dejé de necesitar. Cuándo empecé a olvidar" (2012: 198). En ese "empezar a olvidar" hay también un sentimiento de culpa por no retener todas las imágenes. Olvida porque después

de la separación se le niegan los hechos, se la aparta de la verdad. Por eso en su texto hay un énfasis diferente que en el de Perez. Mientras una es obligada al olvido, la otra lo es al recuerdo. Los dos procesos son extremos para la memoria, uno por su ausencia y el otro por su saturación.

En otro de los relatos de apropiación, *Memoria falsa*, también se plantea un vínculo carnal entre madre e hijo que perdura después de veinte años. Ahora es ella, la madre a la que torturaron y robaron a su bebé, la que reconoce el cuerpo que alguna vez estuvo dentro de ella, cuerpo que ahora la penetra, cuerpo del incesto, cuerpo que rompe el tabú[57].

> Ese chico conoció mi nombre y conoció mi cuerpo antes. [...] Ese chico había cantado mucho tiempo antes la cancioncita entre los cuerpos [...]. Yo... había probado su carne otra vez, como era en un principio, ahora y siempre y por los siglos de los siglos. [...] Pero yo lo besé, Lorena; él no tenía por qué saber qué significaba ese beso, a pesar de su nombre; él ni siquiera sabe su propio nombre. Habíamos hecho el amor y además, ahora lo besaba como si fuera una traición. Y después lo dejé partir (Apolo 2010: 96-97).

El reconocimiento del otro, del hijo, es vehiculado por el deseo carnal, pero ese deseo no es más que la prolongación de una maternidad amputada. En *Memoria falsa* la línea entre nacimiento, procreación y muerte se altera por la dictadura. El mundo se detiene en ese instante. Se reinicia la vida en el momento de la pérdida del niño. "Vamos a parir un poco más de muerte" dice Lorena luego de acabar la conversación con Laurita de Apuba. Tanto la procreación como el nacimiento en este texto acabarán en desaparición: la del padre, que está elidido porque sigue desaparecido; la de la madre, que luego de la dictadura se encierra y deviene monstruo, "una araña inmortal que nadie recuerda de dónde ha venido ni si tiene algún otro destino en el

[57] El motivo del tabú y su vinculación con la apropiación de menores y las generaciones de postdictadura es retomado por Ignacio Apolo en *La apropiación*. Desde la voz de una mujer que relata desde el año 2003 los sucesos de cinco años atrás (1998), se despliega la apropiación de menores como una sombra fantasmal, de igual manera que la desaparición de personas lo hacía en *Memoria falsa*. En la trama hay un gran trabajo metafórico sobre la apropiación del lenguaje y de la historia, trasmitida en gran parte en la reelaboración del lenguaje de señas en el ámbito literario.

mundo que conservarse a sí misma allí, idéntica siempre" (Apolo 2010: 96); y la del niño apropiado, que crece bajo otra identidad y que hacia el final parece renunciar a la conjetura sobre su procedencia. Aunque el lazo familiar no llega a comprobarse, y la alusión a una *Memoria falsa* también nos permita pensar que la memoria sensorial de Laurita, la reminiscencia en la que el cuerpo amado es el cuerpo parido, es un desvarío. Sea o no cierta la filiación, el quiebre del mundo de Laura a partir del robo de su hijo no deja de ser menos intenso. A tal punto que las madres que describe Apolo solo pueden interactuar desde el relato del trauma. Se conocen para "conversar" sobre la pérdida: Laurita la que le causa la dictadura y Lorena la que le causa su marido: un aborto de cinco meses. En el *collage* de Giuffra que reproduzco arriba, en cambio, es la niña quien se mira el ombligo como lugar de ausencia y tragedia. El ombligo de la pequeña es vínculo con la vida (la que le da su madre), pero también cordón hacia la muerte (recuerda la desaparición). En el cuadro no hay procedencia concreta, hay un no saber y unas palabras que rodean y designan lo que no está: "mamá" y "papá". Palabras sin rostros ni nominativos, letras que distinguen muerte, aquello que dejó de estar después del alumbramiento.

*Vivir entre fantasmas*

> A quién suplanto yo en la vida, qué destino
> fue cancelado para que el mío se cumpliera,
> por qué fui yo elegido y no otro.
> Antonio Muñoz Molina, *Sefarad*

Narrar la incongruencia entre estos dos mundos, el de la infancia y el adulto, es también una posibilidad de liberación. La escritura se convierte en subterfugio y refugio, en un lugar donde habitar con los recuerdos y luego deshacerse de ellos; un castillo literario alucinado de ausencias, un abismo propio donde convivir y conversar con los padres, darles entidad, aunque esta sea fantasmal.

La princesa nos propone una lectura de su escritura: "*Diario de una princesa montonera*, mi casa de palabras, 110% verdad, un dictado de la marihuana a la que le debo, ¡oh sí, planta sagrada!, la desmemoria y la desvergüenza"

(2012: 187). No obstante, aunque advierte una desmemoria intencionada, esto no se cumple; en todo caso, como en el texto de Apolo (1995), hay una "memoria falsa". El "temita" vuelve una y otra vez. Expulsarlo, vomitarlo, es la tarea del *Diario*. Su escritura construye identidad desde la catarsis, desde una purificación emocional, material y corporal: la emocional es la más evidente, la narradora no deja nada por expresar, puede exaltarse, encenderse, sentirse feliz, eufórica, triste o enconada. A los apropiadores les dice en el día del padre "nuestros mejores deseos de cirrosis, cáncer con metástasis *par tout* y bobazo[58]" (2012: 116). La purificación material es la que realiza cuando se desprende de objetos concretos que llevan implícita una carga simbólica. En la entrada "Chau Mierda fue la consigna" se deshace de fotos del ex, de "regalos horribles", de ropa vieja, de CD, pero también tira el pañuelo de H.I.J.O.S. y el de APM, que pertenecía a su abuela, Argentina, el pañuelo blanco que simbolizó La Gran Lucha: "Encontré un pañuelo de *** en una bolsita de nylon, sin abrir. Es de ella, pero es impersonal. Y no es mío. Mío era el de H.I.J.O.S., a pesar de todo, o justamente a causa de todo ese todo. Y no, no lo tengo, lo tiré" (2012: 151).

La purga corporal es la que somatiza: en varias de las entradas nos relata que está enferma. En "el moco de la memoria" menciona que ya conoce las "mañas a la enfermedad", aunque no sabemos si se refiere a la sinusitis que no la deja dormir, a la carga del pasado o a los desencuentros con la "ilustre estirpe derechohumanística" (2012: 151), con la que cuenta que se pelea en la entrada anterior. En otro de los comentarios menciona que vomita: "Terminé arrodillada frente al inodoro, llorando que vomitaba Historia. Con mayúscula la vomitaba" (2012: 63); que expulsa flujos: los mocos, las lágrimas. La enfermedad y el malestar a los que remite su obra son indicio del crecimiento. "Duermo con un brazo fuera del cubrecamas, que funciona como termostato y hace que se me destape la nariz [...]; estoy tan congestionada que tengo que dormir sentada [...]. Si después me duele la espalda, me jodo" (2012: 151-152).

Su escritura nos cuenta una transformación, un cuerpo que crece y que para hacerlo debe expulsar, volverse líquido. Y si vomita "Historia" con ello expele el pasado omnipresente, lo sólido de las certezas de otro tiempo que

[58] Ataque al corazón.

de tanta invulnerabilidad fueron subyugadas y se llevaron a sus padres; expele las leyendas para niños que poblaron de otros huérfanos su niñez sin dejarle desarrollar una orfandad única e insustituible. Pero su *Diario* es líquido también por oposición a lo que se pensaba sólido en la revolución de los setenta y que terminó en sangre. La escritura y el cuerpo de la princesa se fraguan en un río constituido por la no corporalidad, los flujos vueltos agua, barro de sus padres y de los 30.000 desaparecidos.

El mural que Urondo pinta en una de las paredes del ex-CCDyT El Vesubio[59] pone formas pictóricas a la misma idea: un mural en blanco y negro en la pared de un espacio que dio muerte. Pintura memorial donde los personajes han perdido el color, donde no se sabe su temporalidad. Un niño hincado vomita cráneos mientras un alambre de púa le rodea el ojo, se arrodilla con mirada desorbitada. Pero ¿a quién mira? ¿Es el esfuerzo de de*volver* la historia lo que le pierde la mirada? Una niña hace equilibrio sobre el mismo alambre de púas. Alambrado que representa el espacio del campo de concentración pero que también sujeta a esos niños a permanecer unidos en el límite, en el muro, en un espacio que no es dentro del campo, pero tampoco es afuera. Linde que es metáfora del lugar histórico que ocupa la generación de postdictadura. Drucaroff señala como una de las características de la NNA la duda. Efectivamente, la única certeza que podemos encontrar en la pintura de Urondo es la de la muerte, su pintura, como el *Diario* de Perez, imagina universos vacilantes sobre los que habrá que preguntar, cuestionar y construirse. Las figuras que remiten al equilibrio y sus connotaciones son otros de los tópicos en estas producciones: equilibristas, funambulistas, bailarinas, acróbatas. En el filme *Eva y Lola*, las protagonistas-Hijas trabajan en un circo-cabaret; el show con el que se inicia la película es una escenografía aérea. Eva y Lola presentan un espectáculo donde cuelgan de aros y cintas, apenas tocan el suelo y cuando lo hacen es para correr, escapar, perseguirse con una pistola, apretar un oso y arrancarle pétalos rojos de su panza, convertirlo en un muñeco de útero amputado. Las dos mujeres disfrazadas acaban haciendo equilibrio en el aire, abrazadas en posición fetal. En *Memoria falsa*

[59] Ubicado en el Partido de La Matanza. Funcionó entre 1975 y 1978. Pasaron por este CCDyT aproximadamente 448 detenidos. Al menos 16 detenidas estaban embarazadas; para los partos eran trasladadas a la maternidad clandestina del Hospital Militar de Campo de Mayo.

(Apolo), por su parte, el maestro le hace a Laurita una bailarina con el papel metalizado de los cigarrillos. La mujer se emociona y recuerda la estatua de una bailarina en el barrio de Tribunales. La imita. La representación acaba en recuerdo de la tragedia. Interrumpida por el estruendo de una ametralladora que solo puede oírse en la cabeza de Laurita de Apuba. La imagen concluye en un abrazo de inmovilidad, en el suelo. Lo imagino fetal, como la imagen de *Eva y Lola*.

Como parte de este proceso de funambulismo, de avanzar y construir sobre el abismo, el *Diario* de Perez crea lugares habitables desde la orilla de su orfandad, castillos de princesas que le permiten convivir con el pasado y actualizarlo. El primero de ellos es el que adelantamos al comienzo del apartado, "la casa de palabras", el castillo de la escritura que le permitirá atravesar la historia con humor:

> A la noche me toca hacer uso de la palabra, como dice Site, en un evento académico muy sesudo sobre topografías conflictivas, memoria, espacios, familia, etcétera. Todavía no sé de qué voy a hablar. Le comenté a mi analista que tengo una imagen: una casa hecha de palabras. Escribirme una historia que pueda habitar, quizás incluso que me guste habitar. Ella me contestó que Heidegger ya dijo que el lenguaje es la casa del ser. Maldición. No puedo preparar Heidegger de acá al jueves (2012: 77).

Segundo, un castillo más real, tangible, el que se compró con la indemnización del Estado por tener padres desaparecidos. Sobre este y su transcurso de rehabilitación escribe con ironía, y con tragedia. Casi todos los Hijos compraron viviendas con ese dinero; la princesa cuenta que la de sus amigos, Gema y Mateo, es parecida a la de ella, antigua, de techos altos, con puertas despintadas, con muebles viejos porque, "así somos los hijis, fans del pasado. Nos gustan los mercados de pulgas y los remates y venimos sosteniendo la industria del mosaico calcáreo desde fines de los noventa. Elevamos el precio de los PH[60] en los grandes centros urbanos" (2012: 21). Pero a Gema y Mateo los "cagaron con la planta alta". A ella también la engañan: unos trabajadores le dicen que son sobrevivientes, y ella les cree. Cerrando las

[60] Modo coloquial de llamar a la propiedad horizontal: casas o bajos, generalmente antiguos.

anécdotas de los pisos, hay un guiño a Los Topos. Al personaje de Bruzzone los albañiles le usurpan la casa, las familias de los trabajadores ocupan poco a poco el espacio hasta que se quedan a vivir definitivamente allí. La princesa aclara: "es tal cual".

> Al llegar a casa, los albañiles, en cierta forma, se habían anticipado a mis planes. Apenas abrí el portón dos de ellos se me pusieron delante y me impidieron el paso [...]. Mire patroncito, siguió, ya trajimos a nuestras familias [...]. Todavía recuerdo el reflejo del sol en la cuchara que usaba el nene para hacer su pozo, la cuchara era mía, la arena era mía, el pozo era mío y la felicidad del nene en cierta forma también (Bruzzone 2008: 81-82).

Detrás de este fragmento (imposible no pensar en "Casa tomada", de Cortázar 1946), más allá de la analogía que podemos establecer respecto al sentimiento de exclusión del espacio privado y del público (el país, Argentina, como la casa que comienza a ser ajena, sitio forjado sobre la sangre de los padres, también excluidos), se revela también algo más simple, más esencial: la inocencia y la derrota. El protagonista de Bruzzone duda, apela a la marca que distingue su generación. Y luego de la duda no hace nada para recuperar lo que le pertenece. Se marcha, huye. En los Hijos, al menos en la mirada de estas narraciones, pervive una ingenuidad ligada a la niñez. La desprotección atraviesa los años y sigue manifestándose en la vida adulta. Todos son susceptibles de ser engañados, todos "niños" entregados a la necesidad y a la urgencia de construir un lugar propio, sabiendo que todo puede, en un momento u otro, desaparecer.

La princesa nos habla de su "casa inmensa y vacía de huérfana indemnizada" (2012: 85). Este espacio también es aprovechado por otros que pasan y entran y circulan, su casa cambiante de palabras en plena construcción es al mismo tiempo un lugar de permanencia del recuerdo. Allí se resguarda la tradición de lo que fue y la invención de lo que nunca se llegó a gestar. Es allí donde la narradora convive con los fantasmas de sus padres; a veces alegóricos, a veces reales.

> En los ocho años que viví en esa casa, no pude salir a regar las plantas o a colgar la ropa sin pensar en Paty. Sin pensar en la casa grande que Paty le decía a Munú que quería comprar cuando saliera de la Esma. Sin pensar que si yo tenía esa casa

> era porque mi casa familiar había sido arrasada, y que esa casa enorme, desproporcionada, no era, nunca sería, aquella casa (2012: 85).

La entrada posterior a este relato es "Haunted", y cuenta que en el intento de alquilar habitaciones a estudiantes extranjeros, una de las candidatas le preguntó si en la casa había fantasmas. Montoneros Princess (sic), responde que no, pero luego apunta: "siempre supe que cometía una injusticia que la piba no era ninguna loquita y que le mentí" (2012: 86).

Los fantasmas, los muertos que regresan, son una presencia constante en las producciones de los hijos de desaparecidos, pero también en el resto de las ficciones de los escritores de su generación. Drucaroff interpreta la insistencia como una de las "manchas temáticas" fundamentales de la NNA, "el efecto siniestro de una *hybris* heredada, casi a la manera de los hijos que en la tragedia griega saben que no tienen chance, están marcados por las transgresiones que no protagonizaron" (2011: 293). Estos climas fantasmagóricos a veces son explícitos, otras veces aparecen insinuados en una frase que desvela una presencia siniestra, perturbadora. Alguien más que observa a los narradores, algo más que se mueve en la ciudad. Si bien el medio por el que más se han exorcizado sus presencias-ausencias ha sido la literatura, es posible encontrar la misma temática en el cine, la música, el teatro o la pintura. Otro cuadro de Giuffra condensa la idea de "estar marcado" por las "transgresiones" de otros, ya muertos, que siguen regresando.

En la acusación "siempre haciéndose las víctimas", la artista contrasta su niñez con las voces de la sociedad. Esas voces de *los otros* son recurrentes en los cuadros de Giuffra. Y aquí *los otros* no representan a los muertos y sus voces sino a los vivos, a los que estigmatizan. El miedo de la pintura está en la humillación; la exclusión es tangible detrás de palabras que se reproducen, que son las utilizadas por la dictadura y por quienes la apoyaron, activa y pasivamente. El elemento fantasmal del cuadro, el cadáver que emerge de las flores y se acerca a esa niña sentada, solitaria, con postura de abuela, no produce horror sino que se inserta en un orden cotidiano. Su presencia de muerte acompaña a la vez que trasmite la condición de repudio. Los fantasmas, como otra figuración de Peter Pan, el niño que no va a crecer porque ya no es humano, vuelven con la densidad de lo que sigue estando por descubrir y

**Fig. 5.** *Ustedes, hijos de desaparecidos, siempre haciéndose las víctimas* (María Giuffra 2010).

arrastra a quienes fueron malditos por la falta: los niños capaces de ver a los muertos, nombrarlos, heredarlos.

Si bien la literatura fantástica tiene una amplia trayectoria en la narrativa argentina (Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, José Bianco, Silvina Ocampo, Julio Cortázar, etc.), Drucaroff no ve que la presencia de fantasmas sea significativa hasta después de la dictadura. Y recupera como texto fundacional de lo fantasmagórico unido al trauma del pasado reciente *Los pichiciegos* (Fogwill 1983). En este relato aparecen por primera vez dos líneas. La primera es la de los "vivos que viven como muertos": los pichis, apáticos, enterrados en las cuevas, esperando que acabe la guerra. El motivo se repite en personajes que son incapaces de tomar decisiones, indiferentes ante la cultura, la política o la sociedad. Muchos de ellos deambulan por la ciudad como muertos en vida, "abrumados por una concreta realidad política nacional de la cual son víctimas principales" (Drucaroff 2011: 300). De los textos que he traído a colación en este capítulo, *Los topos* es el que mejor lo ejemplifica. Luego de ser echado de su casa por los albañiles, el protagonista vagabundea como muerto, apenas se alimenta, se vuelve invisible para la sociedad y deja de comunicarse:

> Una noche me agarró la lluvia en un banco y supe lo que es mojarse en invierno cuando no hay dónde secarse y darse calor. Después hubo días de sol, pero a la noche siempre me sentía mojado. Mi único lujo eran los cigarrillos. Los fumaba de a poco. Cuatro, cinco pitadas por día. Cuando el paquete se acabó pensé que era el fin, pero no, empecé a pedir y hasta podía fumar más que antes. Comía de los tachos, como cualquier vagabundo, y trataba de no relacionarme con nadie (Bruzzone 2008: 85-86).

La segunda línea es la de los "muertos que deambulan entre vivos", representada en el texto de Fogwill por los espectros de dos monjas con acento francés que aterrorizan a la tropa de soldados[61]. Que estas *aparecidas* no revelen en la trama un acontecimiento histórico sino un hecho fantasmal más marcará, para Drucaroff, la forma en que la NNA representará el trauma: "como duda, como enigma, como espectro" (2011: 300). Las monjas desa-

[61] Estas dos monjas *aparecidas* en la novela de Fogwill remiten a Léonie Duquet y Alice Domon, las religiosas francesas ya referidas en el estado de la cuestión histórico.

parecidas se mezclan con otros fantasmas que ya estaban en el imaginario de la cultura popular, se vuelven "temor irracional", "superstición colectiva" y, por lo tanto, se alejan de la interpretación política. Este modo de incorporar a los desparecidos se convierte en "un hallazgo estético premonitorio, dado que perdura dolorosamente intacto hoy, décadas después. La violencia represiva de clase que ejerció la dictadura militar no fue ni sobrenatural, ni demoníaca, ni incomprensible, estaba cargada de significados góticos que perviven en el imaginario social" (2011: 300-301). Pero la prosa de Fogwill también inaugurará el "humor políticamente incorrecto" y el "cinismo lúcido", que casi treinta años después perviven en los textos de la NNA.

En el *Diario* de Perez la presencia de fantasmas aparece en sus dos líneas, pero la más insistente es la de los "muertos que deambulan entre vivos". El espectro de Paty adquiere el grado de personaje, es caracterizado y puede mantener diálogos con su hija.

> Paty es un fantasma. Está vestida de negro, no sé qué tiene puesto pero me recuerda las fotos que me sacó Carla el día de la baldosa. Tiene el corte de pelo de la foto carnet y tal vez está en blanco y negro. Solo la piel de la cara está a la vista. No le veo las manos en ningún momento, quizás están en los bolsillos. Se nos parece a mí, a Site, a Mucho. Jota también la ve si se me parece a mí, Soli en cambio no la ve cuando aparece flotando en el living de Site. [...] En cada una de sus apariciones, Paty dice algo muy importante. Baja línea. Tira una papa atrás de otra, sobre mi vida, sobre el sentido de las cosas. Seria. No recuerdo una sola palabra (2012: 111).

Esta construcción narrativa de Paty fantasma es a partir de un sueño[62] que se propaga y sigue teniendo "restos diurnos". La descripción del espíritu se basa en fotografías antiguas, la madre no adquiere nueva forma, como en las instalaciones de Lucila Quieto, tampoco envejece. Puede ser vista por el

[62] La insistencia de la autora en el encuentro con su madre en sueños excede la construcción narrativa de *Princesa montonera...* y del blog. El 11 de diciembre de 2014 escribe en Facebook un encuentro nocturno que bien podría constituirse como otro fragmento o "entradas" de su obra: "Soñé que militaba en algún lado y estaba clandestina. [...] En un momento dado el sueño cambiaba y estábamos en los 70 y el objetivo era encontrar a mi mamá y evitar su caída. La encontrábamos y teníamos una reunión con ella donde estábamos todos: Jose, Julián,

círculo inmediato de la autora y, tiempo después, también por el hermano restituido. Aunque en este caso, el reconocimiento de la "aparición" como "madre" se dificulta, y a R. le patinan los posesivos dejando entrever la dificultad de adaptación.

La visión de la princesa también apela al conocimiento popular trasmitido por las películas y los cuentos sobre qué pueden o no pueden hacer los fantasmas: flotan en el aire pero no se pueden tocar. "Paty no nos toca en ningún momento, a ninguno. No puede, no se puede" (2012: 112). En las apariciones Paty también tiene voz, le dice cosas importantes, sentencia, da consejos, aunque la protagonista intenta dejar atrás su influencia fantasmal: "Me hace feliz haberla visto, pero creo que ya no quiero que se me aparezca más. Me deleito en el recuerdo anticipado, pero no sé qué hacer con ella cuando aparece en el momento menos esperado y empieza a hablar" (2012: 111).

La presencia de la muerte y lo fantasmagórico se incorpora en el día a día de la casa. En el *Diario* los fantasmas son huellas, evocación de cosas que no acontecieron. Todos los objetos del espacio son absorbidos por el ambiente sobrecogedor de los espíritus. Las plantas también entran en el círculo sagrado del castillo de la princesa; solamente la camelia resiste los avatares del abandono, su "alter ego vegetal" que le evoca el amor de Argentina (abuela paterna), pero "cada tanto algo le pasa. La trasplanto y sufre, o se abicha, o como ahora la dejo afuera durante el invierno, sabiendo que es de interior,

---

Cabandié, el trabajador y la burócrata de la costura, mi abuela y otra gente más. Patricia no sabía quiénes éramos y como ella también estaba en la clandestinidad era muy cuidadosa con la información que nos daba. Tenía puestos unos anteojos ahumados rojos. Yo le pedía que se los saque, lo hacía y claro, era 'una muchacha muy bella', radiante, sus ojos oscuros brillaban e iluminaban todo. Yo lloraba y me reía de la emoción de verla. Rompía todo el protocolo de lo que intentábamos hacer y me presentaba: 'Soy Mariana, del futuro'. Ella entendía que era su hija pero no me abrazaba ni nada. Era una militante fría y decidida. Después, en el sueño, yo pensaba que como yo, para ella, aún no había nacido, no había habido apego entre nosotras todavía. El hecho de que ella no conociera su final y nosotros sí la volvía vulnerable a nuestros ojos y a mi abuela la afligía terriblemente (lloraba y estaba muy enferma). Tratábamos de recomendarle a Patricia ya no recuerdo qué medidas de seguridad, también relacionadas con arreglos de pantalones. Después íbamos a buscar a la burócrata del sindicato de la costura para secuestrarla o algo así y nos encontrábamos con Cabandié en un hotel futurista muy lujoso y el sueño se iba perdiendo por esas derivas. 'Soy Mariana, del futuro' es una gran línea para decirle en sueños a una madre desaparecida, ¿no?".

porque la veo fuerte y me parece que aguanta" (*2012:* 157). Pero no, no aguanta, su *alter ego* vegetal también muere, también entra en el sortilegio de los fantasmas.

*El hermano pródigo*

La historia del robo de bebés está incluida en el *Diario* a través de la historia del hermano de Mariana Eva Perez, que fue recuperado por una llamada anónima a la sede de APM realizada en el año 2000. Rodolfo Fernando Pérez Roisinblit creció bajo el nombre Guillermo Gómez, apropiado por un empleado civil de la Fuerza Aérea, de la Regional de Inteligencia de Morón, y su esposa, Teodora Jofré. En el relato, los nombres aparecen leventemente modificados (no nos olvidemos que es una ficción y debe seguir las reglas de la misma), el hermano se llama Gustavo y el apellido de los apropiadores es González. La madre "adoptiva" se llama Dora, la Multiprocesapropiadora, y es la archienemiga de la protagonista[63]. La denominación, en parte cómica, de la apropiadora de su hermano, desvela el automatismo de las apropiaciones. La iguala a los electrodomésticos de los años setenta, "que borran tus

[63] La recuperación de Guillermo Pérez fue uno de los casos traumáticos de recuperación de la identidad. Dada la relación que tenía con sus padres de crianza, el joven se negó a realizar la denuncia ante la justicia, y una vez conocida la verdad siguió viviendo con su apropiadora. En el relato de Mariana Perez se percibe esta circunstancia como un impedimento para mantener una relación próxima. Por este caso en 2004 fueron condenados el médico naval Jorge Magnacco, autor del falso certificado de nacimiento, a diez años de prisión, Francisco Gómez a siete años y medio, y Teodora Jofré, su esposa, a tres años y un mes. El magistrado los encontró responsables de los delitos de sustracción de menores, alteración de estado civil y falsedad ideológica de instrumento público. Desde aquella condena la situación ha cambiado mucho. No solo respecto a la relación de Guillermo Pérez con su familia biológica; también se han realizado nuevos avances en la justicia. En el caso de Jorge Magnacco, juzgado por otras causas, el Tribunal de Casación confirmó, en mayo de 2014, la pena única de 15 años de prisión. Por otro lado, Mariana Eva Perez impulsó como querellante, junto a organismos de derechos humanos, el "Juicio Riba" por la desaparición de Patricia Julia Roisinblit y José Manuel Pérez Rojo en la RIBA (Regional de Inteligencia Buenos Aires de la Fuerza Aérea Argentina). Las audiencias orales se realizaron entre mayo y agosto de 2016. La sentencia del 8 de septiembre de 2016 significó un gran avance en la justicia, ya que se sentenció a Omar Graffigna (exjefe de la fuerza aérea e integrante de la Segunda Junta Militar, imputado por

huellas y dejan tu superficie deslumbrante. Ella te lava, te licúa, te exprime, te pica, te bate" (2012: 47). Con ello Perez destapa la maquinalidad que hay detrás de una familia que puede educar como suyo a un niño robado. Una madre multiprocesadora podría ser una madre ligada a las tareas del hogar (según el modelo femenino de la dictadura) por medio de accesorios ideados para el bienestar de su familia y de su descendencia, pero una multi-procesa-apropiadora subordina el papel materno al papel de máquina de apropiar, y en este accionar también puede destruir, triturar lo que encuentra a su paso, sobre todo la identidad. A ella, y a todas las apropiadoras, en cuanto usurpan ese lugar sagrado de madres, les atribuye una responsabilidad aún mayor que la de los militares.

> Por si se lo preguntaban, la muerte de Massera no me movió un pelo. Nunca me interesaron los milicos. No los odio, no me importan, nunca pienso en ellos. Gritarles en los escraches era un esfuerzo que terminó por superarme. ¿Ya lo dije? A la única que odio con un odio personalísimo es a Dora La Multiprocesapropiadora (2012: 197).

Ironizando sobre la "heroicidad" que lleva en "la sangre" por ser "hija de", relata su militancia en una organización armada, "porque mis padres desaparecidos militaban". Luego de huir de un enfrentamiento se encuentra con Gustavo y ve a Dora: "Le digo al oído: Yo ya maté mucha gente y en cualquier momento te mato a vos. Después me subo al auto de Ex, que no sabe que estoy en la guerrilla. En ese auto salgo del país" (2012: 117).

El *Diario* está atravesado continuamente por esta clase de "aventuras" imaginadas. La potestad de vencer viene de la mano de la ficción. Así, se convierte en una heroína de la memoria que lucha contra los malos, que no están encarnados en un único villano sino que van desde los ladrones de niños, los asesinos de militantes, los cómplices, la sociedad que calla las apropiaciones y los "villanos del ghetto". "Aquí los malvados son más terrenales y ordinarios que los de los cuentos infantiles: si la gorra militar impresa en las camisetas de Juicio y Castigo aludía a un único enemigo, fácilmente identificable como

---

primera vez a sus 90 años) y a Luis Trillo (jefe de la regional de inteligencia de Buenos Aires) a 25 años de prisión, y a Francisco Gómez, a 12 años. La causa demuestra, además, que en la RIBA funcionó un CCDyT donde operaba la Fuerza Aérea.

'otro', la princesa advierte [...] que hay, en nuestra historia, personajes menos monstruosos en apariencia pero 'más perversos que Videla'" (Blejmar 2013).

Un dato no menor de la historia (la real y la ficcional) es que la protagonista es quien atiende la llamada anónima por la que se llega al paradero de su hermano. En ese momento Mariana Perez trabajaba en la sede de APM, aunque en el diario no se nombra explícitamente la institución sino que esta aparece elidida por medio de asteriscos. Relata la experiencia de recoger las denuncias telefónicas como una tortura: "creo que en el *Nunca más* se habla de una tortura que se llama teléfono, cuánta razón" (2012: 41). Esta entrada es también una reflexión crítica sobre quienes denunciaban alentados por el protagonismo mediático:

> Hombres y mujeres, sobre todo mujeres, llamaban con la fantasía de protagonizar una película de suspenso, hablaban en clave, pedían reserva, mientras yo, aburrida y/o indignada, trataba de obtener datos concretos, objetivos, no conjeturas ni alucinaciones. [...] las odiaba. A las que llamaban en 1999, en 2003, en 2005 para contar que un día en 1976 Fulano y Mengana habían traído a su casa un bebé, un hijo, decían, pero ella nunca estuvo embarazada. Las que gozaban al detallar cuál de los dos no podía (2012: 41).

La princesa responde con su diario a la perversidad de la sociedad argentina, la que en los setenta arengó al gobierno militar, la que calló mientras secuestraban a sus vecinos, la que en los ochenta alentó la guerra de Malvinas y en los noventa cambió la memoria por los viajes al extranjero. La misma que después de la crisis de 2001 y alentada por los medios de comunicación recordó lo que no quiso ver treinta años antes. Critica a los que se callan y a los que llaman anónimamente "con voz trémula" para dar datos rápidos sobre la identidad de algún niño. Una de estas denunciantes, atendida por la narradora, llama para notificar que amamantó a R* a pedido de González y el Colo (implicados). Indignada, la princesa escribe:

> Dos hombres que trasportan un bebé, un bebé que acaba de ser separado de su madre, [...] un bebé que todavía es mi hermano, que es R*, que no es Gustavo todavía. Una ubre, lo prenden de una ubre, una ubre que no pregunta, que no se escandaliza. Ése es para mí el núcleo de la sordidez de la denuncia (2012: 45).

La mujer que amamanta y que no pregunta, las colaboradoras, también las que luego los reciben en su casa, las que dicen no saber de dónde venía el niño. Unas y otras son culpables. Sentencia también a quien llama después de treinta años buscando protagonismo. La narradora desconfía de las campañas televisivas, porque la tienen pendiente del teléfono durante días y porque "las campañas activaban un nuevo cholulismo: la audiencia quería formar parte del reality show por la identidad" (2012: 44). No obstante, hay que reconocer que, a pesar de la "banalización del bien" (Gatti 2014) que arrastran tras de sí muchas de estas campañas, también es así como han aparecido gran parte de los niños en los últimos años. Este también es el modo por el que la narradora consigue llegar hasta su hermano.

Lo trascendente en la obra de Perez es que ilustra el conflicto del después de la restitución. No solo será crítica con la actitud de las denunciantes, sino que, una vez recuperado su hermano desaparecido, describirá lo que ocurre en el entorno de las relaciones filiales. De este modo, lo más conflictivo en el relato es la relación del joven restituido con los apropiadores. Cuando los intentos de la narradora no alcanzan para romper el vínculo con la familia que lo robó, lo siente ajeno, impostor. Entonces los detalles biológicos, los mismos que habían servido para encontrarlo, la marca genética que es lo único que los identifica como hermanos, se vuelve repulsiva, perturba.

> La voz de Gustavo es lo que más odio de él. Es donde más extraño lo siento. En sus rasgos, en sus gestos, sobrevive algo familiar e inquietante. Pero la voz es toda de ellos, de Los Otros. Atender el teléfono y escuchar su voz, su voz que tiene que decir habla Gustavo o aun habla tu hermano, porque nunca lo reconozco, es como encontrar un bicho en la comida (2012: 149).

Si bien Gustavo, en tanto hermano recuperado, tiene su parte importante en la narración, en la ficción se deja en evidencia que en el último tiempo ha caído en desgracia ante los ojos de la princesa. Luego de diez años del primer encuentro escribe: "Una vez, antes de que tuviéramos la certeza de que éramos hermanos, en la estación de San Miguel, Gustavo me protegió de la lluvia debajo de su campera. Fue la única vez, en estos diez años, que hizo algo bueno por mí" (2012: 106); o haciendo alusión a su blog (la ida y

vuelta entre novela y blog es continua) confiesa: "Cuando puteo a Gustavo en el blog, nadie comenta" (2012: 95).

La verdadera filiación no es con el hermano que encontró sino con algunos miembros del grupo de los *hijis*, con ellos forma un núcleo arraigado en las experiencias y el dolor compartido. En su relato también aparecen los nuevos jóvenes restituidos que se diferencian en actitud de Gustavo: "somos casi todos huérfanos pero bailamos. Es la felicidad, la epifanía. [...] Conozco bien la historia de Mateo, su paso por Campo de Mayo, el reencuentro con su abuela, pero no lo conocía a él y sin conocerlo ya lo quiero. Me pasa con todos los hijis" (2012: 21-22).

De ellos, de los *hijis*, escribe y relata más que de su hermano, en los agradecimientos los nombra: "a los compañeros del Colectivo de Hijos, por devolverme, ellos sí, la política" (2012: 209). Gustavo, en cambio, es asociado a las disputas monetarias (indemnización del Estado de por medio) y a los conflictos familiares, porque "nunca dejó de ser una visita (cuando nos concedía su visita, con la que raudamente aprendió a chantajearnos)" (2012: 52-53). Cuando muere la abuela paterna, "mi-abuela-la-que-me-crió" (2012: 53) dice la narradora, también hay una disputa sobre dónde arrojar las cenizas de Argentina (triste coincidencia alegórica). Entre las posibilidades planteadas por Gustavo para los restos de su novísima abuela está la de arrojarlas al Río de La Plata, "para que se reúna con su hijo"; a lo que la narradora se niega, y enumera sus porqué: "a) no nos consta que Jose y Paty descansen entre los peces b) ¡una vez que tengo en mi poder los restos de un familiar, no voy a ser yo quien los tire al río" (2012: 56).

El humor negro que rodea la escena distiende la narración, quita a los desaparecidos del lugar de culto, los vuelve próximos a los lectores. Esto no significa que pierdan su aura trágica ni su simbolismo político, sino que estos aspectos pueden ser reelaborados desde otro espacio, con otros métodos, dando paso también a nuevas voces, que no por azar son las herederas directas, las de los hijos de los desaparecidos. El humor, en este contexto, permite descargar el trauma y rearmarse, afrontar la tragedia y, con un interés incluso didáctico, hacer más cercano el espacio inasible de los desaparecidos para la sociedad en su conjunto.

El tema de la apropiación también es resignificado en el *Diario*. Hasta ahora los textos a los que me he remitido están destinados a ver de qué

manera se puede llegar a recuperar la identidad, por medio de qué investigaciones y de quiénes (*Mala gente que camina*, *Si a los tres años no he vuelto*, *Si un día me olvidaras*); cuál es el proceso de los jóvenes/niños que quieren conocer su pasado o que lo conocen sin buscarlo (*A veinte años, Luz; Los niños perdidos*) o qué mecanismos utilizan los que niegan la verdad sobre sus padres (*Mala gente que camina*); también, cómo pueden llegar a vivir aquellos que nunca han sabido su historia (*Dos veces junio*, *Cuentas pendientes*). *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*, en cambio, pone en juego el después de la restitución. Una vez aceptada la condición de ser hijo de desaparecidos, una vez identificado como apropiado, cómo es la reinserción en esa nueva familia que lo conoce como hombre o como mujer, pero no como un niño.

Lo que deja entrever la autora, luego de esperar por más de veinte años a su hermano robado, después de una militancia activa en pro de la identidad, de la obligación social y familiar, del compromiso y del mandato de búsqueda de "el bebé que nació en la Esma y que Tengo Que Encontrar" (2012: 25) es que, a pesar de todos los años de resistencia, la dictadura venció. En el diario, la Multiprocesapropiadora consigue lo que quiere: el amor de Gustavo, y la princesa, y su abuela, y todos los que le esperaron siguen huérfanos de padres, de hijos y de hermanos.

> Site espera tu llamado, mientras es Dora la que almuerza en tu casa y a la que le decís feliz día, mientras tu hijo también la saluda y la llama abuela, mientras Dora le hace burla a lo que queda de Argentina, tomá, tomá, te lo robé, te lo robé entonces y para siempre, porque tendrá la cara de tu hijo, pero es igualito a mí. Minga (2012: 58).

No obstante, el mensaje final de Perez no es ese, y no lo es porque conoce otros ejemplos, y porque la lucha que se libra es por la verdad. Una vez restituido el saber sobre la identidad entran en juego las decisiones de cada afectado. Sin embargo, sí hay irritación en la escritura del *Diario* cuando se aborda el presente de los jóvenes restituidos que siguen sintiendo afecto por sus apropiadores. Aquí el sarcasmo invade la prosa y la vuelve violenta, directa, no hay lugar para matices. En este texto queda en evidencia el resultado del plan ideológico detrás de las expropiaciones. No solo en el

personaje de Gustavo sino también en los casi 400 niños sin identificar, un número demasiado elevado para el grado de compromiso y mediatización de los organismos de derechos humanos en Argentina. Lo que conlleva a pensar que muchos no quieren saber la verdad, o que ya la saben y están de acuerdo con haber crecido con sus apropiadores. El personaje de Gustavo, como el sobrino de Dolores Serma en *Mala gente que camina*, no busca, lo encuentran. Lo enfrentan a una verdad que necesitará mucho tiempo de maceración para ser aceptada.

# RECAPITULACIÓN

> He buscado desdibujar los límites entre documento y ficción; he buscado que el texto fuera, ante todo, un hecho literario, con todo lo que esto implica de sinuoso y de ambiguo. No sé con qué fragmentos de la realidad cotejará cada lector cuáles fragmentos de este libro. Sé que, para mí, su escritura fue un modo de atarme a la memoria, por incómoda o intolerable que esta memoria fuera. Un intento, tal vez, de reconstruirme.
>
> Liliana Heker, *El fin de la historia*

En estas últimas páginas no pretendo sintetizar los resultados de una investigación que aún está nutriéndose de las noticias que nos llegan a diario sobre nuevos casos, y de las nuevas ficciones que en torno a ellos surgen. Precisamente, no he dado a este apartado la habitual denominación de "conclusiones" porque no creo que sea posible sellar definitivamente el trabajo ni traer a la memoria, brevemente, todo lo expuesto. La tarea de concluir una investigación sobre el pasado reciente, ya de por sí quimérica, me resulta inabarcable cuando se trata de materiales tan abundantes, tan inmediatos, y que no han dejado de surgir, de uno y del otro lado del Atlántico. Tampoco puedo dar por cerrada la investigación cuando la lucha por los derechos humanos sigue tan presente y cuando los valores democráticos siguen siendo amenazados por un incesante jaque mate.

No obstante, creo que lo que se ha producido hasta el momento en el universo de la literatura, y en sus territorios afines, en torno a la expropiación/apropiación de niños, y que en su gran mayoría he podido recoger en estas páginas, ya presenta un panorama suficiente para el conocimiento. Tomo, en este sentido, este libro como un *panorama suficiente* desde el cual partir, no como uno cerrado y completo, porque la "memoria" y la "identidad", ejes principales de la investigación desarrollada, están en constante reelaboración.

Puedo, eso sí, volver sobre los objetivos previstos al inicio, y contrastarlos con lo que considero alcanzado, y es lo que me dispongo a hacer. Uno de los puntos propuestos fue observar las diferencias y similitudes en la construcción de la narrativa argentina y la española y, a partir de estas, comprobar si la literatura actúa como reflejo de las necesidades de cada país respecto a sus leyes de memoria. Para este primer problema la respuesta es afirmativa: las desigualdades literarias en los casos de las ficciones de expropiación y apropiación de menores evidencian el desfase que hay en los dos países en cuanto al tratamiento del pasado. En el caso argentino la mayor parte de los personajes que he analizado han sido puramente ficcionales, posibles en el contexto que cada texto proponía pero sin referencias explícitas a los actuantes reales; y en el caso de los que están atravesados por un fuerte componente real, hay una reinterpretación del pasado por medio de recursos como la autoficción, el humor negro y la parodia. Mientras que, en el momento de afrontar el caso español, las ficciones han desbordado el plano de la invención para traer a su universo personajes identificables en la historia. Cuando nombres y apellidos reconocibles y vinculados directamente a las expropiaciones aparecen mezclados con los personajes imaginarios, las obras expresan una necesidad y ocupan el sitio que los gobiernos y las asociaciones españolas han dejado vacío. El *compromiso* de los autores que escriben sobre el robo de niños como consecuencia del franquismo, la elección de estos personajes inspirados en los reales, causa también un efecto en la historia, porque atribuyen un accionar político indiscriminado en la alteración de la identidad de miles de españoles, lo que conlleva, irremediablemente, un desajuste ideológico que perdura hasta nuestros días.

Si las narrativas sobre la Guerra Civil, la posguerra y las respectivas dictaduras hasta el momento habían intentado encontrar una respuesta a cómo sobrevivir cuando se ha perdido la lucha, cuando se han desvanecido (o desaparecido) los cuerpos de miles de ciudadanos sin dejar rastro; si incidían en qué hacer con esa derrota que se fija como un estigma para aquellos que sobrevivieron; lo que busca la narrativa de este corpus es una solución ficcional a la problemática actual sobre la identidad alterada, falseada. La mayoría de los textos seleccionados dan un paso más allá que aquellos que se limitan a recomponer sucesos históricos. El intento de los autores es vislumbrar las consecuencias actuales de haber sido perdedores; los relatos de expropiación

analizan los resultados de esa adulteración de la identidad individual y colectiva. La propuesta de subsanación para Prado es una investigación sobre un personaje ficcional, Dolores Serma, que tiene la propiedad de vincular los hechos, de vivir en ambos lados de las trincheras, pero lo que le otorga la respuesta más certera es la creación de un ser de papel, Gloria, que distanciándose de Serma, une fuerzas con otras mujeres y emprende la búsqueda. La clave primero es investigar, pero igual de importante es no abandonar la resistencia, aunque el mundo conocido se transforme. En la novela de Cañil la justicia poética se enarbola como puesta en escena de una injusticia real, probidad que también se vehicula por ganar la batalla ficcional a María Topete. Esa Jimena hiperbolizada que termina en el exilio con su hijo también deja cifrada una resistencia y el mensaje de que, efectivamente, algunas, las menos, pudieron salir de la oscuridad de la cárcel y dejarnos su testimonio. En la obra de teatro de Ripoll los niños imaginan que están vivos, los derrotados por la guerra y por la muerte siguen simulando el cautiverio, pero hacia el final van hacia la luz. Es la obra teatral la que les otorga la posibilidad de escapar. El auditorio asiste a su historia porque un sobreviviente (Tuso) no dejó de pensar en ellos, retuvo sus nombres para pronunciarlos y seguir dándoles vida; cuando el espectador los conoce y sabe qué les pasó son salvados, porque ahora ya han podido representar sus tragedias y el público también las contará. La "responsabilidad social" del escritor se ha puesto en marcha, porque de ellos pende el regreso de los perdidos. El Anciano de Mayorga de *El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000* lo expresa con tino: "¿Qué es lo importante cuando hay cuatrocientos mil seres humanos en peligro? Vuelve a la calle y abre bien los ojos. Y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene" (2010: 26). Esto es en parte lo que hacen todos los autores del corpus: salvan momentos, hechos, personas que de otra manera quedarían corroídos por el tiempo, inadvertidos entre los discursos ajenos que no los representan, entre los nombres de los vencedores que fagocitan las calles, los monumentos o los libros de historia. Los personajes de las novelas analizadas tienen una función simple pero ineludible, que también la describe Electra en la obra de Hernández: "mientras un puñado de gente como yo siga en pie, el mundo recordará" (2001: 28).

De los textos del corpus solamente dos centran la acción del relato en el espacio temporal de la represión dictatorial: *Dos veces junio* y *Si a los tres*

*años no he vuelto*. El primero en Argentina, en 1978, aunque después hace un salto hasta el final del régimen; el segundo en los años de la posguerra española. Mientras, las obras de Ripoll y Hernández son atemporales y los narradores-investigadores-protagonistas de *Mala gente que camina*, *Cuentas pendientes*, *A veinte años, Luz* y *Diario de una princesa montonera —110% verdad*— distinguen y analizan los hechos atravesados por el cambio de siglo y las experiencias de otras dictaduras, lo cual les permite no solamente contar lo que sucedió sino también, y sobre todo, valorar las consecuencias que las acciones del pasado han tenido en el presente.

Con este libro también reflexiono sobre qué sucede en la identidad de los apropiados. Cómo se representa en las ficciones ese instante de quiebre y recomposición del saber indentitario, el antes y el después de la restitución. En cuatro de los textos abordados (*Mala gente que camina*, *Dos veces junio*, *Cuentas pendientes* y *Diario de una princesa montonera)* la identidad de los personajes es incompleta, débil, y susceptible de cambios, el papel de los apropiadores en la vida de los niños/jóvenes es activo e intenso, lo que les impide desarrollar una memoria de los hechos y entregarse a la nueva filiación, porque no se trata solamente de saber la verdad sino de lo que se hace en torno a ese conocimiento. El primero, Carlos Lisvano (*Mala gente que camina*), niega su genealogía como una manera de esconder el horror al que fue violentado. Gustavo González/Rodolfo (*Diario de una princesa montonera*), una vez restituido, continúa su relación con los apropiadores. Guillermo/Antonio, el niño de *Dos veces junio*, crece ajeno a la falta, podríamos entender su futuro con un destino similar al de la hija de Giménez, Inesita/Mercedes (*Cuentas pendientes*), que no pregunta y sigue tomando el té de los sábados con sus "padres". Mientras *Dos veces junio* transmite la confusión y la fragmentariedad de los momentos de dictadura, *Cuentas pendientes* reinterpreta el desenlace de la guerra perdida y de la guerra ganada. También lo hará *Diario de una princesa montonera* mirando al pasado crítica y pluralmente, con sorna dolorosa, desde un lugar diferente al resto de las narrativas que hemos puesto en consonancia, recuperando la propia historia y abriendo una parodia reparadora en el lugar sacralizado de la desaparición de personas y la apropiación de niños. Junto a la obra de Perez he analizado la producción que actualmente está haciendo la generación nacida en la década del setenta, muchos de ellos hijos de militantes desaparecidos, desde la novelística, la

dramaturgia, el cine, la pintura o la fotografía. Sus producciones no pueden (o no deberían) ser estudiadas de manera aisladas porque se complementan en una trama discursiva que implosiona la base del discurso político de los setenta, de los ochenta y de los noventa. Sus obras destapan no el olvido sino la "memoria falsa", construida en la postdictadura con base en los residuos del terrorismo de Estado. A partir de ellos he propuesto la categoría de "intermemoria", porque sus obras también presentan un conflicto identitario que se conforma y enuncia desde el hueco. Lo irrepresentable, así, se moldea desde el caos y cobra forma artística en la ficción.

Las obras de Kohan y de Perez también innovan desde el impacto formal de la escritura. En el caso de *Diario de una princesa montonera* no solo será el relato de la tragedia, será también el relato de la construcción literaria, el juego de la ficción que se contornea a través de las nuevas tecnologías, excede la narración lineal y salta de un soporte a otro: el libro, el blog, las redes sociales. *Dos veces junio*, como antes *Villa* (Gusmán) y como diez años después *Soy un bravo piloto de la nueva China* (Semán), focaliza la voz en los vencedores. *Cuentas pendientes* se presenta casi a modo de continuación de *Dos veces junio*, crónica de la frustración anunciada de quien formó parte de "la rueda eficiente de la maquinaria monstruosa" (Amar Sánchez 2010: 160), alegoría de una patria asesina que tan bien ilustra García Lao en *Fuera de la jaula*: "la patria se le clavó en el cuello como una víbora hambrienta. Le arrancó la yugular" (2014: 148).

*A veinte años, Luz* y *Diario de una princesa montonera* quizás sean las obras más centradas en la recuperación de la identidad. En la primera es la misma protagonista quien busca su historia, dispuesta a abrirse un espacio y abrazar su falta. En la otra es la narradora, su conciencia de *outsider* y el imperativo de búsqueda, "el bebé que nació en la Esma y que Tengo Que Encontrar" (Perez 2012: 25), lo que posibilita una activación constante de la identidad. En estos relatos pasado y presente se fusionan, interactúan y se mezclan con el fin de comprender los sucesos, de uno y de otro lado, cuestionando las acciones de los militares pero también de quienes lucharon por la revolución, aunque eso signifique poner en tela de juicio a la familia biológica.

En este libro también he abordado el intersticio que se formó entre una generación que vivió la Guerra Civil y la densa dictadura franquista, y otra generación, que después de casi cuatro décadas tomó para sí las voces

silenciadas y sus recuerdos. La labor de la primera, escindida en su ideología, en sus acciones y en su cotidianeidad está siendo completada por la segunda. Celebrar un duelo largamente aplazado, dar nombre a sus muertos y escribir las palabras que en su momento fueron arrebatadas se ha convertido en una obsesión de los nietos de la guerra. Entonces, si para superar el trauma histórico es preciso poner un epitafio triste, erguir un monumento en memoria de, recuperar un reloj que no funciona o mantenerse al pie de una fosa; si esto se convierte en una necesidad insustituible, debe hacerse. Porque esa *memoria ajena* es la que pertenece, por derecho, a la sociedad española, es la imagen de un recuerdo que intentó borrarse pero que resurge y se reescribe. En ella la literatura tiene su espacio privilegiado. Joan Oleza, crítico y maestro que me ha marcado el sendero de la investigación y de la memoria, reconoce que

> Fue pues la literatura, no la vida, la que me condujo a componer mi incipiente memoria histórica en materia de guerra civil, el conjunto de acontecimientos relevantes que, sin haberlos vivido, yo quería indagar, conocer y retener para mí, para mi propia formación, para fundamentar mis opciones, para la trabajosa configuración de mi identidad (2011: 107).

Esa *memoria propia* que se configura a partir de una elección y que logra escapar muchas veces de las imposiciones (otras muchas, lamentablemente no), esa memoria que día a día se sigue elaborando a base de romper con los miedos, tiene que forjarse necesariamente a expensas del pasado. Entre una memoria y la otra, una nueva oleada de escritores se ubica para buscar sentido a la existencia, para reinventar el pasado pero también a sí mismos, para evidenciar lo que hay de aquel relato en nuestro presente, buscando respuestas ante los eminentes cambios y comprendiendo una historia que poco a poco comienza a ser de todos. A partir de documentos, cartas, fotos en sepia, pero también a partir de las nuevas tecnologías, sin las cuales muchos testimonios no podrían haberse recuperado. Todos los textos abordados suponen un compromiso de la escritura con la memoria de los acontecimientos traumáticos que determinaron la historia de ambos países, la dictadura franquista y la última dictadura argentina. Como consecuencia, este compromiso, al

elaborar un discurso crítico con las dictaduras militares se constituye, a su vez, como responsabilidad con la libertad entendida en clave democrática.

En ambos casos la respuesta a esta necesidad de seguir escribiendo e investigando es la de una autolegitimación, recobrar a los olvidados para legitimarnos a nosotros, para descubrir el sentido aceptable del presente. El epígrafe de esta "recapitulación" recuerda las palabras de Liliana Heker y el propósito de hablar de la catástrofe, ese lugar desde el que no se puede volver y que solo es aprehensible desde una narrativa que *desdibuje* los límites entre la ficción y los documentos.

Toda la producción hispánica que he mencionado y que gira en torno a las expropiaciones, la infancia en guerra, la orfandad, la violencia, tiene la voluntad de mirar hacia el pasado porque con ello se construye como arte-facto de memoria colectiva, como parte del nuevo modelo de revisión histórica que se está gestando. Es así como la producción cultural alrededor de los niños apropiados/expropiados por las dictaduras ha intervenido en los campos de batalla de las políticas española y argentina con la intención de forjar una memoria pública del horror. Por eso, con la labor aquí realizada también quiero dejar caminos abiertos. Es necesario seguir insistiendo en los sucesos, posibilitar el diálogo, para que dentro de otros cincuenta años podamos ver el uso público de ese pasado en las calles, en los colegios, en las universidades. Las historias que he traído en estas páginas tienen como protagonistas a mujeres, niños, familias; sus historias deberían ser parte de nuestra genealogía, ellos no son parte del pasado sino parte de las políticas que definen nuestras sociedades. Si alguna época futura llega a ver esto (restituciones, reparaciones, una memoria plural) podremos dedicarnos a narrar otras guerras, otros tiempos u otras historias, mientras tanto, debemos seguir contando.

Finalmente, para ser consecuente con el estilo interdisciplinar que he propuesto, y a modo de enlace con la introducción, cierro la "recapitulación" con la evocación de una última pintura de María Giuffra, *El niño en tratamiento x*. Si en *El niño ni muerto ni vivo, el niño desaparecido* había un bebé y una madre con el rostro elidido, aquí se produce una instancia posterior. En este último cuadro los niños ya están solos, han crecido marcados como "niños sin identidad", "niños en tratamiento x". Si en la pintura seleccionada como

portada de este estudio la separación se insinuaba, en esta última es evidente la *desaparición* y sus consecuencias. Figura poderosa, sostenida sobre *rojo*. Imagen que desarma, que estalla el tabú. Una mirada estrábica observa desde los personajes dibujados. Tambalea los cimientos de la identidad. Derrumba la genealogía. Deja a la intemperie el lenguaje. Es el individuo que nace de la catástrofe. Subvierte y vuelve política la propia obra de arte.

**Fig. 6.** *El niño en tratamiento x* (Giuffra 2006).

# BIBLIOGRAFÍA


Abuelas de Plaza de Mayo *et al.* (2004): *Identidad. Construcción Social y Subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo.* Buenos Aires: CONADI.

— (2007): *La historia de Abuelas. 30 años de búsqueda: 1977-2007.* Buenos Aires: CONADI.

Acebo Fortes, Lydia (2017): *Diario a mi hijo ya hombre.* Madrid: Vivelibro.

Agamben, Giorgio (2007 [1978]): *Infancia e historia.* Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Aguirre Herráinz, Pablo (2015): "¿Extraños en casa? El retorno a España de los 'niños de la guerra' repatriados desde la URSS (1956-1957)", en *Revista Historia Autónoma*, nº 7, pp. 127-139.

Aira, César (2011 [1981]): *Ema, la cautiva.* Buenos Aires: Eudeba.

Alberca, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Alcalá, César (2009): *Los niños del exilio (1936-1939).* Madrid: Sekotia.

Alcoba, Laura (2008): *La casa de los conejos.* Barcelona: Edhasa.

— (2012): *Los pasajeros del Anna C.* Barcelona: Edhasa.

— (2014): *El azul de las abejas.* Buenos Aires: Edhasa.

— (2018): *La danza de la araña.* Buenos Aires: Edhasa.

Aldecoa, Josefina (comp.) (2002 [1983]): *Los niños de la guerra.* Madrid: Anaya.

Alonso Carballes, Jesús (1993): "La integración de los niños vascos exiliados durante la Guerra Civil en la sociedad franquista de posguerra", en José Manuel Trujillano Sánchez (ed.), *III Jornada historia y fuentes orales.* Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, pp. 173-184.

Alted Vigil, Alicia; Marín, Nicolás; González Martell, Roger (1999): *Los niños de la guerra en la Unión Soviética de la evacuación al retorno (1937-1999).* Madrid: Fundación Largo Caballero.

Amar Sánchez, Ana María (2010): *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores.* Barcelona: Anthropos.

Andr uet t o, María Teresa (2009): *La mujer en cuestión*. Buenos Aires: Sudamericana/ Debolsillo.

— (2010): *Lengua madre*. Buenos Aires: Sudamericana/Mondadori.

Apol o, Ignacio (2013 [1995]): *Memoria falsa*. Buenos Aires: Funesiana.

— (2014): *La apropiación*. Buenos Aires: Interzona Editora.

Ara güés Estra gués, Rosa María (2014): *Las rojas y sus hijos, víctimas de la legislación franquista. El caso de la cárcel de Predicadores (1939-1945)*. Madrid: Sanz y Torres.

Ar ce Porr es, Manuel (2009): *Memorias de Rusia. Vivencias de un "niño de la guerra"*. Madrid: La Unión Libros.

Ar endt , Hannah (2001 [1963]): *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Traducción de Carlos Ribalta. Barcelona: Lumen.

Armengou, Montse; Belis, Ricard; Vinyes, Ricard (2002): *Els nens perduts del franquisme*. Barcelona: Proa.

Armengou, Montse (2011): "Niños robados", en Rafael Escudero Alday (coord.), *Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido*. Madrid: Catarata, pp. 123-129.

Asís, J orge (1982): *Los reventados*. Buenos Aires: Sudamericana.

Aub, Max (2002 [1967]): *Campo de los almendros*, en *Obras Completas. El Laberinto mágico* II, Vol. III-B. Valencia: Biblioteca Valenciana.

Ávil a, Benjamín (2012): "Militancia no es sinónimo de muerte, sino de crecer", en Óscar Ranzani (entrevista). *Página/12*: Buenos Aires. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-25270-2012-05-20.html> [fecha de consulta: 20-04-2018].

Bar cel ó, Elia (2017): *El color del silencio*. Barcelona: Roca Editorial.

Bar ea, Ar turo (1984 [1938]): *Valor y miedo*. Barcelona: Plaza & Janes.

Bar thes, Roland (1973 [1964]): *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral.

Basile, Teresa (2016): "La orfandad suspendida: la narrativa de Félix Bruzzone", en *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, vol. 25, nº 32, pp. 141-169.

— (2018): "Infancias violentas. Los relatos de los otros HIJOS", en *Passés Futurs*, nº 3. Disponible en <https://www.politika.io/fr/notice/infancias-violentas-los-relatos-los-otros-hijos> [fecha de consulta: 20-04-2018].

Becerra, David (2015): *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.

Bell, Adrian (2011 [1996]): *Solo serán tren meses. Los niños vascos refugiados en el exilio*. Traducción de Antonio Cuadrado Fernández. Barcelona: Plataforma Editorial.

Blejmar , Jordana (2013): "'Ficción o muerte'. Autofiguración y testimonio en *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*", en *Crítica Latinoamericana.* Disponible en <http://criticalatinoamericana.com/ficcion-o-muerte-autofiguracion-y-testimonio-en-diario-de-una-princesa-montonera-110-verdad/> [fecha de consulta: 15/04/2018].

Blejmar , Jordana; For tuny , Natalia; Gar cía, Luis (eds.) (2013): *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina.* Buenos Aires: Libraria.

Bor ges, Jorge Luis (1998 [1949]): "Deutsches Requiem", en *El Aleph.* Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 93-103.

— (1998 [1949]): "Historia del guerrero y la cautiva", en *El Aleph.* Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 55-61.

— (1998 [1960]): "El cautivo", en *El hacedor.* Buenos Aires: Alianza Editorial, pp. 23-24.

Bór quez, Néstor (2013): "Historias y viñetas, una versión del pasado traumático", en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, nº 20, pp. 111-169.

Brizuel a, Leopoldo (2001): *El placer de la cautiva.* Buenos Aires: Temas.

— (2012): *Una misma noche.* Madrid: Alfaguara.

Brizuel a, Mabel (2014): "La visión esperpéntica en la *Trilogía de la memoria* de Laila Ripoll", en Federico Gerhardt (dir.), *Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro. Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas.* Vol. II. Natalia Corbellini (ed.), *Teatro: Dramaturgia, representación y espectáculo.* La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 1-8.

Br uzz one, F élix (2008): *76.* Buenos Aires: Tamarisco.

— (2008): *Los topos.* Buenos Aires: Mondadori.

— (2014): *Las chanchas.* Buenos Aires: Mondadori.

Bueso, E milio (2007): *Noche cerrada.* Bilbao: Verbigracia.

Bur en, Rubén (2014 [2012]): *La sonrisa del Caudillo*, en *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, nº 3. Monográfico: *Representaciones culturales de la apropiación de menores en el franquismo y la dictadura argentina*, Luz C. Souto (coord.), pp. Anexo 11-84.

Cabr er o Bl anc o, Claudia (2006): *Mujeres contra el franquismo (Asturias 1937-1952). Vida cotidiana, represión y resistencia.* Oviedo: KRK Ediciones.

Calle, E milio; Simón, Ada (2005): *Los barcos del exilio.* Madrid: RBA.

Cal veir o, Pilar (2001): *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina.* Buenos Aires: Colihue.

— (2006a): "Los usos políticos de la memoria", en Gerardo Caetano (ed.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 359-382.
— (2006b): "Testimonio y memoria en el relato histórico", en *Acta Poética*, nº 27, pp. 65-86.
Cañil, Ana (2011): *Si a los tres años no he vuelto*. Madrid: Espasa Libros.
Carman, María (2013): *El pájaro de hueso*. Buenos Aires: Mondadori.
Castillo del Pino, Carlos (2003 [1997]): *Pretérito imperfecto. Autobiografía*. Barcelona: Tusquets.
Castillo Rodríguez, Susana (1999): *Memoria, educación e historia: el caso de los niños españoles evacuados a la Unión Soviética durante la Guerra Civil Española*. Tesis de doctorado. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/S/1/S1026701.pdf> [fecha de consulta: 15/05/2018].
Cella, Susana (2006): *Presagio*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
Cenarro, Ángela (2009): *Los niños del Auxilio Social*. Madrid: Espasa Calpe.
Cercas, Javier (2007 [2001]): *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
Cervera, Alfons (2013): *Las voces fugitivas*. Barcelona: Piel de Zapa.
Chacón, Dulce (2002): *La voz dormida*. Madrid: Santillana.
Chacón, Inma (2013): *Mientras pueda pensarte*. Barcelona: Planeta.
Chernov, Carlos (2005): *La pasión de María*. Buenos Aires: Alfaguara.
Cobas Carral, Andrea (2013): "Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una princesa montonera* de Mariana Perez", en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, nº 20, pp. 23-45.
Cohen, Esther (2006): *Los narradores de Auschwitz*. Ciudad de México: Fineo.
Colomina Limonero, Inmaculada (2010): *Dos patrias, tres mil destinos: vida y exilio de los niños de la guerra de España refugiados en la Unión Soviética*. Madrid: Cinca.
Conadi (1999 [1984]): *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba.
Cosnava, Javier (2012): *1936Z. La guerra civil zombi*. Madrid: Suma de Letras.
Cuevas Gutiérrez, Tomasa (2004): *Testimonio de mujeres en las cárceles franquistas*, Jorge Montes Salguero (ed.). Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.
— (2006a): *Mujeres en las cárceles*. Madrid: RBA.
— (2006b): *Presas en Las Ventas, Segovia y Les Corts*. Barcelona: RBA.
Da Silva Catela, Ludmila (2005): "Un juego de espejos: violencia, nombres, identidades. Un análisis antropológico sobre las apropiaciones de niños durante la última dictadura militar argentina", en *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, nº 2-3, pp. 125-140.

Dalmar oni, Miguel (2004): *La palabra justa. Literatura política y memoria en Argentina 1960-2002*. Mar del Plata/Santiago de Chile: Melusina/Ril Editores.

De Estell a, Gumersindo (2003): *Fusilados de Zaragoza (1936-1939): Tres años de asistencia espiritual a los reos*. Tarsicio de Azcona y José Ángel Echeverría (coords.). Zaragoza: Mira Editores.

Del Castill o, Michel (1999 [1957]): *Tanguy. Historia de un niño de hoy*. Traducción de Olga Beltrán de Nanclares. Vitoria: Ikusager/Correria.

Deleuz e, Gilles; Guat t ari, Félix (1990 [1975]): *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. Ciudad de México: Ediciones Era.

— (2002 [1980]): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos.

Delrio, Walter Mario (2005): *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena a la Patagonia. 1872-1943*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

— (2009): "Entrevista al historiador y antropólogo Walter Delrio. El régimen detrás de la 'Campaña del Desierto' nunca cayó", en *La flecha Radio*. Disponible en <http://laflecharadio.wordpress.com/2009/06/10/entrevista-al-historiador-y-antropologo-walter-delrio/> [fecha de consulta: 15/12/2017].

Derrida, Jacques (1984): "Kafka: Ante la Ley", en *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica.

Devill ar d, Marie José *et al.* (2001): *Los niños españoles en la URSS (1937-1997): narración y memoria*. Barcelona: Ariel.

Di Febo, Giuliana (1979): *Resistencia y movimiento de mujeres en España, 1936-1976*. Barcelona: Icaria.

Diz, María Luisa (2014): "Los modos de representación de la apropiación de menores y la restitución de la identidad durante el proceso de institucionalización de 'Teatro x la identidad'", en *Kamchatka*, nº 3, pp. 27-45.

Doña Jiménez, Juana (2012): *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*. Madrid: Horas y Horas.

Dr ucar off , Elsa (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Duperr on, Celia (2016): "El desplazamiento en *Dos veces junio* o la construcción de un lenguaje crítico de la memoria", en *Amerika*, nº 15. Disponible en <http://journals.openedition.org/amerika/7692> [fecha de consulta: 15/04/2018].

Dur oux, Rose y Ur dician, Stéphanie (2012): "Cuando dialogan dos Antígonas. *La tumba de Antígona* de María Zambrano y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro", en *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas*, nº 13, pp.73-95.

Duva, Jesús; Junq uera, N atalia (2011): *Vidas robadas*. Madrid: Aguilar.

Ebelot, Alfredo (1968 [1876-1880]): *Recuerdos y relatos de la guerra de fronteras*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Echeverría, Esteban (2004 [1870]): "La cautiva", en *El Matadero/La cautiva*. Madrid: Cátedra.

Encinas Moral, Ángel Luis (2008): *Fuentes históricas para el estudio de la emigración española en la URSS (1936-2007)*. Madrid: Exterior XXI.

Enjuto Rangel, Cecilia (2009): "La Guerra Civil española: entre fantasmas, faunos y hadas", en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, nº 5, pp. 37-55.

Ennis, Juan Antonio (2010): "El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez", en Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (comps.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá, pp. 153-174.

Enriquez, Mariana (2011): *Chicos que vuelen*. Buenos Aires: Eduvin.

Erpenbeck, Jenny (2005): *Wörterbuch*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag.

Espinosa Maestre, Francisco (2012): *Guerra y represión en el sur de España entre la historia y la memoria*. València: Universitat de València.

Esteso Poves, María José (2012): *Niños robados. De la represión franquista al negocio*. Madrid: Diagonal.

Feierstein, Daniel (2011): *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Fernández Sánchez, José (1988): *Mi infancia en Moscú. Estampas de una nostalgia*. Madrid: Ediciones el Museo Universal.

Fernández, Verónica; Del Moral, Ignacio (2007): *Presas*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Ferrándiz, Francisco (2014): *El pasado bajo tierra: exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos.

Formica, Mercedes (1998): *Espejo roto, y espejuelos*. Madrid: Huerga y Fierro.

Fortún, Elena (2016): *Celia en la revolución*. Sevilla: Renacimiento.

Foucault, Michel (1996 [1976]): *Genealogía del racismo*. Traducción de Alfredo Tzveibel. La Plata: Editorial Altamira.

Freud, Sigmund (1974 [1919]): *Lo siniestro*, en *Obras Completas*, vol. 17. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 217-251.

Gambaro, Griselda (2003 [1986]): *Antígona furiosa*, en *Teatro 3*. Buenos Aires: Ediciones De la Flor.

Gamerro, Carlos (2012 [1998]): *Las islas*. Buenos Aires: Edhasa.

— (2011 [2002]): *El secreto y las voces*. Buenos Aires: Edhasa.

García del Cid Guerra, Consuelo (2012): *Las desterradas hijas de Eva*. Granada: Algón Editores.
— (2015): *Ruega por nosotras*. Granada: Algón Editores.
— (2016): *Camino de la Justicia*. Madrid: Éride Ediciones.
— (2017): *El desmadre de los servicios sociales*. Sevilla: Anantes.
García Lao, Fernanda (2014): *Fuera de la jaula*. Buenos Aires: Emecé.
Garrido, Luis (2005 [1970]): *Los niños que perdimos la guerra*. Madrid: Libro Hobby.
Gatti, Gabriel (2011 [2008]): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo.
— *et al.* (comp.) (2017): *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*. Ciudad de México: Siglo del Hombre Editores.
Gerhardt, Federico (2010): "Infección y bibliografía. (En torno a *Soldados de Salamina* de Javier Cercas)", en Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (comps.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá, pp. 175-203.
González de Tena, Francisco (2009a): *El papel de la Iglesia en Auxilio Social*, Málaga: Sepha.
— (2009b): *Niños invisibles en el cuarto oscuro*. Madrid: Editorial Tébar.
González Duro, Enrique (2003): *El miedo en la posguerra*. Madrid: Oberón.
— (2008): *Los psiquiatras de Franco. Los rojos no estaban locos*. Barcelona: Península.
Gordillo, José Luis (2011): *Yo te quiero*. Granada: Alhulia.
— (2015): *Los hombres del saco. Resurge la trama de los bebés robados*. Madrid: San Pablo.
Gorini, Ulises (2006): *La rebelión de las madres*. Buenos Aires: Norma.
Gracia, Jordi (2001): *Hijos de la razón: contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*. Barcelona: Edhasa.
Gramuglio, María Teresa (2002): "Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar", en *Punto de Vista*, nº 74, pp. 9-13.
Grandes, Almudena (2007): *El corazón helado*. Barcelona: Tusquets.
Guerra, Alfonso; Alted, Alicia *et al.* (2003): *El exilio de los niños*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
Guillen, Nicolás (1984). *Las grandes elegías y otros poemas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Gusmán, Luis (1995): *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.
Gutman, Daniel (2015): *Somos derechos y humanos. La batalla de la dictadura y los medios contra el mundo y la reacción internacional frente a los desaparecidos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Guzmán, Alison (2012): "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *Convoy de los 927*, *Los niños perdidos*, y *Santa Perpetua*", en *Don Galán*, nº 2. Disponible en <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4> [fecha de consulta: 20/04/2018].

Habermann, Günther (2014): "Infancia en una familia de la resistencia civil en la Alemania nazi", en Irene Prüfer (coord.), *Memoria histórica, identidad y trauma*. Alicante: Instituto alicantino de la cultura, pp. 119-124.

Hacher Rivera, Sebastián (2012): *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Buenos Aires: Marea Editorial.

Halb wachs, Maurice (2004a): *La memoria colectiva*. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

— (2004b): *Los marcos sociales de la memoria*. Traducción de Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos.

Heker , Liliana (1996): *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.

Hernández Garrido, Raúl (2001 [2000]): *Si un dia me olvidaras*. Madrid: Caos Editorial.

— (2008): *Todos los que quedan*. Manuscrito facilitado por el autor.

Hernández Hol gado, Fernando (2003): *Mujeres encarceladas. La prisión de Ventas: de la República al Franquismo, 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons.

Hrabal, Bohumil (1989 [1971]): *Yo que he servido al rey de Inglaterra*. Buenos Aires: Ada Korn Editora.

Huyssen, Andreas (2000): "En busca del tiempo futuro", en *Puentes*, nº 1, pp. 14-29.

— (2002): *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Incar dona, J uan Diego (2013 [2009]): *El campito*. Buenos Aires: Interzona.

Jeanmair e, Federico (2007 [2003]): *Papá*. Buenos Aires: Seix Barral.

Kahan, Emmanuel; Schenq uer , Laura *et al.* (2011): *Marginados y consagrados. Nuevos estudios sobre la vida judia en la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Lumiere.

Kahan, Emmanuel (2010): "Entre el consenso y la oposición: prácticas, representaciones y memoria de la experiencia judía durante la última dictadura (1976-1983)". Disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>.

— (2009): *Unos pocos peligros sensatos. La Dirección de Inteligencia de la Policia de la Provincia de Buenos Aires frente a las instituciones judias de la ciudad de La Plata*. La Plata: EDULP.

Kohan, Martín (2002): "Vuelve a los tiempos de la dictadura para ensayar un estudio del mal", nota en revista *RollingStone*, 1 de agosto. Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/583039-martin-kohan> [fecha de consulta: 15/05/2018].

— (2005): *Segundos afuera*. Barcelona: Mondadori.

— (2008 [2002]): *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (2010): *Cuentas pendientes*. Barcelona: Anagrama.

— (2012 [2006]): *Museo de la revolución*. Buenos Aires: Debolsillo.

Lauge Hansen, Hans; Cruz Suárez, Juan Carlos (eds.) (2015): *La memoria novelada, vol. I. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang.

Lauge Hansen, Hans (2015): "Formas globales e historias locales. Influencias transnacionales en la narrativa actual sobre la Guerra Civil", en Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervos (eds.), *La memoria novelada, vol. III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Bern: Peter Lang, pp. 123-150.

Legarreta, Dorothy, (1984): *La generación de Guernica: Niños vascos refugiados de la Guerra Civil española*. Reno: University of Nevada Press.

Lema, Blanca (2009): *Taper ware*. Buenos Aires: Paradiso.

Lezcano, Fabio Nahuel (2015): *Crímenes apropiados*. Valencia: JPM Ediciones.

Levi, Primo (2011): *Trilogía de Auschwitz: Si esto es un hombre. La tregua. Los hundidos y los salvados*. Traducción de Pilar Gómez Bedate. Barcelona: El Aleph/Océano.

Lévi-Strauss, Claude (1985) [1949]: *Las estructuras elementales del parentesco*, vol. 1. Barcelona: Planeta Agostini.

Lewkowicz, Ignacio (2006 [2004]): *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.

Link, Daniel (2009): *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Littell, Jonathan (2007): *Las benévolas*. Traducción de María Teresa Gallego Urrutia. Barcelona: RBA.

Lo Giúdice, Alicia (2005): "Derecho a la identidad", en Alicia Lo Giúdice (comp.), *Psicoanálisis: restitución, apropiación, filiación*. Buenos Aires: CONADI, pp. 29-42.

Logie, Ilse (2016): "Una muchacha muy bella de Julián López, o el gesto reparador de la escritura", en *Acta Literaria*, nº 52. Disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100004> [fecha de consulta: 22/05/2018].

López, Julián (2013): *Una muchacha muy bella*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

López Silva, Inma (2017): *Los días iguales de cuanto fuimos malas*. Barcelona: Lumen.

Luengo, Ana (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlin: Edition Tranvía.

Luis Mora, Vicente (2015): "Puentes literarios y teóricos entre Argentina y España", en *El Taco en la Brea. Revista anual del Centro de Investigaciones Teórico Literarias*, nº 2, pp. 222-253.

Macciuci, Raquel (2015): "La internacionalización de la memoria. El concepto de desaparecido en España y Argentina: singularidad y diferencias", en *Actas del Congreso Internacional "Los Lenguajes de la Política"*. Napoli: Università degli Studi di Napoli L'Orientale.

Macciuci, Raquel; Pochat, María Teresa (comp.) (2010): *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá.

Mainer, José-Carlos (2000): "La vida de la cultura", en José-Carlos Mainer y Santos Juliá (eds.). *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*. Madrid: Alianza, pp. 79-271.

— (2005): *Tramas, libros, nombres. Para entender la literatura española, 1944-2000*. Barcelona: Anagrama.

Mairal, Pedro (2005): *El año del desierto*. Buenos Aires: Interzona.

Mallo, Ernesto (2011a): *Crimen en el barrio de Once. El primer caso del comisario Lascano*. Madrid: Siruela.

— (2011b): *El policía descalzo de la plaza San Martín. El segundo caso del comisario Lascano*. Madrid: Siruela.

— (2012): *Los hombres te han hecho mal*. Buenos Aires: Planeta.

Mannarino, Juan Manuel (2017): "Mariana, la hija de Etchecolatz. Marché contra mi padre genocida", en *Revista Anfibia*, entrevista a Mariana D. Disponible en <http://www.revistaanfibia.com/cronica/marche-contra-mi-padre-genocida/> [fecha de consulta: 13/02/2018].

Marías, Fernando (2001): *El niño de los coroneles*. Barcelona: Ediciones Destino.

Martín, Antonio (2000): "La obra nacional de Auxilio Social", en *Paracuellos* 1, Barcelona: Glénat, pp. 3-5.

— (2011): "La historieta española de 1900 a 1951", en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, pp. 63-128.

— (2017): "Historia de la prensa española", en Alessandro Scarsella, Katiuscia Darici, Alice Favaro (eds.). *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari Venezia, pp. 11-54.

Mate, Reyes (2015): "Memoria y construcción política", en Juan Carlos Cruz Suárez, Hans Lauge Hansen y Antolín Sánchez Cuervos (eds.), *La memoria*

*novelada, vol. III. Memoria transnacional y anhelos de justicia.* Bern: Peter Lang, pp. 25-38.

Mateo Díez, Luis (2000 [1997]): *Días del desván*. Madrid: Suma de Letras.

— (2004): *Fantasmas de invierno*. Madrid: Alfaguara.

— (2007): *La gloria de los niños*. Madrid: Alfaguara.

Mayorga, Juan (1996): "Crisis y crítica", en *Primer Acto*, nº 262, pp. 118.

— (1999): "El dramaturgo como historiador", en *Primer Acto*, nº 280, pp. 8-10.

— (2010): *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000*. Disponible en <http://www.muestrateatro.com> [fecha de consulta: 10/02/2016].

Méndez, Alberto (2008 [2004]): *Los girasoles ciegos*. Barcelona: Anagrama.

Méndez, Eugenio (1984): *Almirante Lacoste: ¿Quién mató al General Actis?* Buenos Aires: El Cid.

Merino, Olga (1999): *Cenizas rojas*. Barcelona: Ediciones B.

Migoya, Hernán (2011): *Una, grande y zombi*. Barcelona: Ediciones B.

Miñarro, Anna; Morandi, Teresa (2009): "Trauma psíquico y transmisión intergeneracional. Efectos psíquicos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición en los ciudadanos de Cataluña", en Ricard Vinyes (ed.), *El Estado y la memoria. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia*. Barcelona: RBA, pp. 441-463.

— (2014): "Memoria: tiempo de Verdad, tiempo de Justicia, tiempo de Reparación. Trauma psíquico y transmisión intergeneracional", en Irene Prüfer Leske (ed.), *Memoria histórica, identidad y trauma*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 65-80.

Moga Romero, Vicente (2004): *Las heridas de la historia: testimonios de la Guerra Civil española en Melilla*. Barcelona: Bellaterra.

Molina Ahumada, Ernesto (2010): "Microfísica del terror. Obediencia y poder en dos novelas de Martín Kohan", en *Letras*, vol. 20, nº 41, pp. 45-68.

Morales, Gracia (2008): *NN12*. Disponible en <http://www.muestrateatro.com/archivos/NN_12.pdf> [fecha de consulta: 17/03/2018].

Moreira, Marta (2011): "En Valencia se robaron niños en La Cigüeña, La Fe y el Provincial", en *ABC*. Disponible en <http://www.abc.es/20110213/comunidad-valencia/abcp-valencia-robaron-ninos-ciguena-20110213.html> [fecha de consulta: 25/01/2018].

Muñoz Molina, Antonio (2002 [2001]): *Sefarad*. Madrid: Punto de Lectura.

Musitano, Adriana (2011): *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte.

Neuman, Andrés (2009) [2003]: *Una vez Argentina*. Barcelona: Anagrama.

Nielsen, Gustavo (2004): *Auschwitz*. Buenos Aires: Alfaguara.

Nosiglia, J ulio (2007) [1985]: *Botín de guerra*. Buenos Aires: CONADI.

Nuck ols, Anthony (2011): "La novela contemporánea como instrumento de duelo. *Los girasoles ciegos* de Alberto Méndez", en *Riev. Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 8, pp. 180-199.

O'Neill, Carlota (2005): *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: RBA.

Olez a, Joan (1994): "Al filo del milenio: Las posibilidades de un nuevo realismo", en *Diablotexto*, nº 1, pp. 79-106.

— (1996): "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo", en José Romera *et al. La novela histórica a finales del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, pp. 81-97.

— (2010): "De la muerte del autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades. Posiciones de autor en la sociedad globalizada", en Raquel Macciuci (ed.). *La Plata lee a España. Literatura, cultura y memoria*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá, pp. 15-47.

— (2011): "Ficción, historia y novela. La tragedia del puerto de Alicante", en *Cuadernos RIEV*, nº 8, pp. 104-123.

— (2012): *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. La Plata: Ediciones del Lado de Acá.

Orsi, G uillermo (2011): *Segunda vida*. Buenos Aires: Norma.

Osorio, E lsa (2006 [1998]): *A veinte años, Luz*. Buenos Aires: Planeta.

Pasq uini, G abriel (2012): *Padres de la Patria*. Buenos Aires: Emecé.

Pavl ovsky, Eduardo (1980 [1973]): *El Señor Galíndez*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

— (1989 [1985]): *Potestad*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

Paya, Emeterio, (2002): *Los niños españoles en Morelia. El exilio infantil en México*. Lleida: Milenio.

Peir ó Arr oyo, Antonio (2018): *Eva en los infiernos*. Zaragoza: Comuniter.

Per ez, Mariana Eva (2012): *Diario de una princesa montonera —110% verdad—*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

— (2014): *Instrucciones para un coleccionista de mariposas*, en *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, nº 3. Monográfico: *Representaciones culturales de la apropiación de menores en el franquismo y la dictadura argentina*, Luz C. Souto (coord.), pp. Anexo 3-10.

Pér ez-Rasill a, Eduardo (2013): "Prólogo", en Laila Ripoll, *La trilogía de la memoria*. Bilbao: Artezblai, pp. 5-19.

Peri Rossi, Cristina (1992 [1980, 1971]): *La rebelión de los niños*. Barcelona: Seix Barral.

Piglia, Ricar do (2001 [1980]): *Respiración artificial*. Buenos Aires: La Nación.

Piñeir o, Claudia (2013): *Un comunista en calzoncillos*. Buenos Aires: Alfaguara.

Plante, Alicia (2011): *Una mancha más*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ponce, Néstor (2006): *Una vaca ya pronto serás*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Poniatowska, Elena (1985): "Marta Traba o el salto al vacío", en *Revista Hispanoamericana*, nº 51, pp. 883-897.

Pons Prades, Eduardo (2005 [1997]): *Los niños republicanos en la guerra de España*. Barcelona: RBA.

Porcel, Pedro (2011): "La historieta española de 1951 a 1970", en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, pp. 129-158.

Pradelli, Ángela (2014): *En mi nombre. Historias de identidades restituidas*. Buenos Aires: Paidós.

— (2014): *La respiración violenta del mundo*. Buenos Aires: Emecé.

Prado, Benjamín (2007a [2006]): *Mala gente que camina*. Madrid: Santillana.

— (2007b): "Escritores en la Biblioteca: Benjamín Prado", en *Foro Complutense*. Disponible en <http://www.ucm.es/info/fgu/descargas/forocomplutense/conf_bpardo_080207.pdf> [fecha de Consulta: 13-02-2018].

— (2011): *Operación Gladio*. Madrid: Alfaguara.

— (2013): *Ajuste de cuentas*. Madrid: Alfaguara.

Preston, Paul (2001): *Palomas de guerra. Cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*. Barcelona: Plaza y Janés.

Primo de Rivera, José Antonio (1974): "Doctrina de la Revolución Española", en *Obras completas de José Antonio Primo de Rivera*. Madrid: Almena.

Pron, Patricio (2011): *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Barcelona: Mondadori.

Pueyo Dolader, Olga (2011): *El crimen de los padres en la narrativa oscense de Michel del Castillo*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Quintana, María Marta (2012): "Edipo y *El recuento de los daños*. Un análisis (transpositivo) de la apropiación en clave trágica", en *Revista Afuera*, nº 12. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=164&nro=12> [fecha de Consulta: 27/07/2015].

Racedo, Eduardo (1965 [1881]): *La conquista del desierto*. Buenos Aires: Pampa y Cielo.

Ramos Mesonero, Alicia (2012): *Memorias de las presas de Franco*. Madrid: Huerga y Fierro.

Reati, Fernando (2012): "'Cuídame de las aguas mansas...': Terrorismo de Estado y lo fantástico en *El lago* y *Los niños transparentes*", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, nº 238-239, pp. 293-309.

Ricci, Cristián (2009): *El espacio urbano en la narrativa del Madrid de la Edad de Plata (1900-1938)*. Madrid: CSIC.

Ripoll, Laila (2010 [2005]): *Los niños perdidos*. Oviedo: KRK Ediciones.
— (2013): *Trilogía de la memoria: Atra bilis. Los niños perdidos. Santa Perpetua*. Bilbao: Artezblai.
Riverola, Emma (2008): *Cartas desde la ausencia*. Barcelona: Seix Barral.
Robles, Raquel (2008): *Perder*. Buenos Aires: Alfaguara.
— (2013): *Pequeños combatientes*. Buenos Aires: Alfaguara.
Rodríguez Arias, Miguel Ángel (2008): *El caso de los niños perdidos del franquismo: crimen contra la humanidad*. Valencia: Tirant lo Blanch.
Rosenberg, Sara (1998): *Un hilo rojo*. Madrid: Espasa Calpe.
Rosés, Roser (2016): *Trenes tallades: records d'una nena de Rússia*. Figueres: Edicions Cal·lígraf.
Rosso, Laura (2011): "Lo que se hereda y se plasma", en *Página/12*. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6702-2011-08-20.html> [fecha de Consulta: 27/01/2018].
Rubio, Fanny (2001): *El hijo del aire*. Barcelona: Planeta.
Ruiz Torres, Pedro (2007a): "De perplejidades y confusiones a propósito de nuestras memorias", en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, pp. 1-45.
— (2007b): "Los discursos de la memoria histórica en España", en *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, nº 7, pp. 306-333.
— (2008): "Los modos de producción del pasado", en *Saitabi*, nº 58, pp. 15-25.
— (2011): "Los historiadores y los usos públicos del pasado reciente en España", en *Usages publics du passé*. Disponible en <http://usagespublicsdupasse.ehess.fr/index.php?id=148> [fecha de consulta: 17/11/2017].
Saccomanno, Guillermo (2003): *La lengua del malón*. Buenos Aires: Planeta.
Saiz Martínez, Dionís (2011): *La novela de guerra en el siglo XXI*. Tesina de maestría. Universitat de València.
Salaberri, Juana (2009): *Hijas de la ira*. Madrid: Nocturna Ediciones.
Sales, Joan (2005 [1956]): *Incierta Gloria*. Barcelona: Planeta.
Sánchez Andrés, Agustín *et al.* (2002): *Un capítulo de la memoria oral del Exilio. Los niños de Morelia*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
Sánchez Biosca, Vicente (2005): "Políticas de memoria. La Guerra Civil española en el cine y el reportaje televisivo", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 49, pp. 32-53.
Sánchez Zapatero, Javier (2010): *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.
— (2014): *Max Aub y la escritura de la memoria*. Sevilla: Renacimiento.
Sánchez, Clara (2010): *Lo que esconde tu nombre*. Barcelona: Destino.
— (2012): *Entra en mi vida*. Barcelona: Destino.

Santamaría, Sara (2012): "Historia, testigo y nación en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado", en Hans Lauge Hansen y Juan Carlos Cruz Suárez (eds.), *La memoria novelada, vol. 1. Hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la Guerra Civil y el franquismo (2000-2010)*. Bern: Peter Lang.

Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

— (2011 [1985]): *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Sarmiento, Domingo (1977 [1845]): *Facundo o Civilización y barbarie*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Segovia-Vargas, Daniel (2012): *Los niños de la encarnación*. Granada: Dauro Ediciones.

Seman, Ernesto (2011): *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Buenos Aires: Mondadori.

Sierra Blas, Verónica (2009): *Palabras huérfanas: Los niños exiliados de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

Soldevila, Ignacio (1999): *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.

Soldevila, Ignacio; Lluch Prats, Javier (2006): "Novela histórica y responsabilidad social del escritor: El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*", en *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, nº 8, pp. 33-44.

Soler Azorín, Laura (2014): "Una telenovela como vehículo de recuperación de la memoria histórica", en Irene Prüfer (coord.), *Memoria histórica, identidad y trauma*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura, pp. 271-297.

Sosa, Cecilia (2014): *Queering Acts of Mourning in the Aftermath of Argentina's Dictatorship: The Performances of Blood*. Woodbridge: Tamesis.

— (2016): "El derecho de los outsiders", en *Página/12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-295288-2016-03-24.html> [fecha de consulta: 17/01/2018].

Soutelo, Luz C. (2014): "El teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria", en *452ºF Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 10, pp. 50-66.

— (2015): "Dramaturgia e identidad: representaciones sobre la expropiación de niños", en Cristina Ferradás y Mónica Molanes (eds.), *Teatro y escenas del siglo xxi*. Vigo: Academia del Hispanismo, pp. 34-42.

— (2016): "Los niños subversivos y la intermemoria", en Fernando Reati y Margherita Cannavacciuolo (coomps.), *De la cercanía emocional a la distancia histórica. (Re)presentaciones del terrorismo de Estado 40 años después*. Buenos Aires: Prometeo, pp. 191-208.

— (2018): "Malvinas, las islas prometidas. Aproximaciones a la literatura de la guerra", en *Revista chilena de Literatura*, nº 98, pp. 105-130.

Thomas, Hugh (1961): *La Guerra Civil española*. París: Ruedo Ibérico.

Torbado, Jesús (1976): *En el dia de hoy*. Barcelona: Planeta.

Torres, Maruja (1998): "Mírame a los ojos. Luz arroja luz sobre los bebés robados", en *El País*, 13 de diciembre <Disponible en http://elsaosorio.com/prensa/espana_luz.html> [fecha de consulta: 23/05/2017].

Torres, Rafael (2005 [2002]): *Desaparecidos*. Barcelona: RBA.

Traba, Marta (1990 [1981]): *Conversación al Sur*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno.

Uribe, Kirmen (2012): *Lo que mueve el mundo*. Barcelona: Seix Barral.

Urondo Raboy, Ángela (2012): *¿Quién te crees que sos?* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Vallejo-Nágera, Antonio (1932): "Ilicitud científica de la esterilización eugénica", en *Acción Española*, nº 2, pp. 142-154.

Vásquez, Juan Gabriel (2010 [2004]): *Los informantes*. Madrid: Alfaguara.

Vázquez Montalbán, Manuel (1987): "*Tanguy*", en *El País*. Disponible en <http://elpais.com/diario/1987/12/05/opinion/565657212_850215.html> [fecha de consulta: 09/05/2018].

— (1997): *Quinteto de Buenos Aires*. Barcelona: Planeta.

— (2000): "Los desaparecidos", en *Interviú*, 11 de diciembre.

Vázquez-Rial, Horacio (2004): *La capital del olvido*. Madrid: Alianza Editorial.

Vilaa Torres, Enrique (2011): *Historias robadas*. Madrid: Temas de Hoy.

— (2012): *Mientras duró tu ausencia*. Madrid: Temas de Hoy.

Vinyes, Ricard (2002): *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.

— (2004): *El daño y la memoria. Las prisiones de María Salvo*. Barcelona: Plaza Janés.

— (2011): *Asalto a la memoria. Impunidades y reconciliaciones, símbolos y éticas*. Barcelona: Los Libros del Lince.

Viñas, David (1983 [1982]): *Indios, ejército y fronteras*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Young, Glennys (2016). "¿Sujetos peligrosos? Repatriados españoles desde la URSS en la Provincia de Vizcaya, 1956-1963", en *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 38, pp. 103-127.

Zafra, Enrique; Crego, Rosalía; Heredia, Carmen (1989): *Los niños españoles evacuados a la URSS (1937)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Zambrano, María (2012 [1967]): *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Madrid: Cátedra.

## Filmografía cit ada

*23 Pares.* Albertina Carri (dir.). Torta-La Productora, 2013.

*30 años de oscuridad.* Manuel H. Martín (dir.). La Claqueta/Pizzel 3D/Irusoin, 2012.

*30 años de vida venciendo a la muerte.* Guillermo Kohen, Juan Vollmer, Ermes Barsamoglou (dirs.). Madres de Plaza de Mayo, 2006.

*1939.* Juan Antonio Barrero (dir.), 2003.

*5105. Historia de una fuga de Mauthausen.* Diego González (dir.). Dosde y Synopsis 103, 2018.

*Adopción.* David Lipszyc (dir.). Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)/Zucotti Films, 2009.

*Aparecidos.* Paco Cabezas (dir.). Morena Films, 2007

*Blauäugig. Ojos azules.* Reinhard Hauff (dir.). Eberhard Junkersdorf/Bioskop-Film München, 1989.

*Botín de guerra.* David Blaustein (dir.). Zafra Difusión S.A., 1999.

*Brigadistas, la memoria antifascista.* RTVE, 2006.

*Caracremada.* Lluís Galter (dir.). Mallerich Films/Cromosoma TV produccions/Diputació de Girona/ICIC/Televisió de Catalunya (TV3)/Universitat Pom, 2010.

*Cautiva.* Gastón Biraben (dir.). Cacerolazo Producciones, 2005.

*Chicha, esperanza y dolor.* Guillermo Kancepolsk; Rosa Teichmann (dirs.). Leopoldo Dameno y Marianela Constantino (Prod.), 2008.

*Ciudadano Negrín.* Sigfrid Monleón; Carlos Álvarez; Imanol Uribe (dirs.). Aiete-Ariane Films, 2010.

*Das Lied in mir/El dia que no naci.* Florian Micoud Cossen (dir.). Bayerischer Rundfunk (BR)/Filmakademie Baden-Württemberg/Mateína Producciones/Südwestrundfunk (SWR)/Teamworx/D.I.E. Film GmbH, 2010.

*Del olvido a la memoria: Presas de Franco.* Jorge J. Montes Salguero (dir.). Lua Multimedia, 2007.

*¡Devolvedme a mi hijo!* Montse Armengou; Ricard Belis (dirs.). TV3, 2011

*Días rojos.* Gonzalo Bendala (dir.). La Zanfoña Producciones/Mundoficcion Producciones S. L./Áralan Films S. L., 2004.

*El abismo... todavía estamos.* Pablo Yotich (dir.). Che Contenidos/INCAA, 2011.

*El comboi de los 927.* Montse Armengou; Ricard Belis (dirs.). TV3, 2004.

*El despertar de L.* Poli Nardi (dir.). Aleph Producciones S. A., 2000.

*El espinazo del diablo.* Guillermo del Toro (dir.). El Deseo, 2001.

*El gran cuaderno.* János Szász (dir.). Hunnia Filmstúdió/Intuit Pictures GmbH/Amour Fou Filmproduktion/Dolce Vita Films, 2013.

*El ingenio.* Rosario Fuentenebro Yubero (dir.). 29 Letras, 2011.

*El laberinto del fauno*. Guillermo del Toro (dir.). Estudios Picasso/Tequila Gang/Tele5/Sententia Entertainment, 2006.

*El lápiz del carpintero*. Antón Reixá (dir.). Sogecine/Morena Films, 2003.

*El portero*. Gonzalo Suárez (dir.). Lolafilms, 2000.

*El premio*. Paula Markovitch (dir.). Kung Works/Mille et Une Productions/Staron Films/IZ Films/Foprocine, 2011.

*El recuento de los daños*. Inés De Oliveira Cézar (dir.). Ajimolido Films/Cassandra Films/INCAA, 2010.

*El tiempo y la sangre*. Alejandra Almirón (dir.). Marcelo Céspedes; Carmen Guarini (Prod.), 2004.

*El viaje de Carol*. Imanol Uribe (dir.). Sogecine/Aiete Films/Ariane Films España/Take 2000 Portugal/Canal+ España, 2002.

*Els internats de la por*. Montse Armengou; Ricard Belis (dirs.). TV3, 2015.

*Els nens perduts del franquisme*. Montse Armengou; Ricard Belis (dirs.). TV3, 2002.

*Els últims morts de Franco*. TV3, 2000.

*Encontrando a Victor*. Natalia Bruschtein (dir.). Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), 2005.

*Estela*. Silvia Di Florio; Magdalena Ruiz Guiñazú, Walter Goobar (dirs.). El Trío Producciones, 2008.

*Eva y Lola*. Sabrina Farji (dir.). Cooperativa de Trabajo Felei, 2010.

*Exilio. El exilio republicano español (1939-1978)*. Pedro Carvajal (dir.). Larry Levene, 2002.

*Extranjeros de sí mismos*. José Luis López Linares y Javier Rioyo (dirs.). Cero en Conducta S. L., 2000.

*Figli/Hijos*. Marco Bechis (dir.). Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 2005.

*Francesc Boix, un fotógrafo en el infierno*. Llorenç Soler (dir.). Producciones Oriol Porta, 2000.

*Francisco Ponzan, el resistente olvidado*. Xavier Montanya (dir.). TV3, 2000.

*Francos Erbe-Spaniens geraubte Kinder*. Inga Bremer (dir.). Silvana Santamaria, 2017.

*Garage Olimpo*. Marco Bechis (dir.). Paradis Films/Classic/Nisarga, 1999.

*Generación desaparecida*. Jan Thielen (dir.). 2003.

*Generación golpe*. Fabián Agosta; Lisandro Costa (dirs.). Barra Producciones, 2001.

*Guillena 1937*. Mariano Agudo (dir.). Intermedia Producciones, 2012.

*Hermanos de sangre. La búsqueda continúa*. Fabián Vittola (dir.). APM/Facultad de Periodismo y Comunicación Visual, 2008.

*H.I.J.O.S., El alma en dos*. Marcelo Céspedes; Carmen Guarini (dirs.). INCAA, 2002.

*(h) Historias Cotidianas.* Andrés Habbeger (dir.). La Mano Producciones Audiovisuales/Zafra Difusión S. A./Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)/Fondo Nacional de las Artes, 2000.

*Hitler's Perfect Children.* Rob Blumenstein (dir.). History Channel, 2000.

*Huesos.* RTVE, 2006.

*Ilusión en movimiento.* Héctor Molina (dir.). INCAA, 2003.

*Incierta Gloria.* Agustí Villaronga (dir.). Massa d'Or Produccions, 2017

*Infancia Clandestina.* Benjamín Ávila (dir.). Habitación 1520 Producciones/Historias Cinematográficas Cinemania/Antártida/Academia du Filmes, 2012.

*Insensibles.* Juan Carlos Medina (dir.). Roxbury Pictures/A Contracorriente Films/Fado Filmes/Les Films d'Antoine/Tobina Film/Canal+, 2012.

*Ispansi.* Carlos Iglesias (dir.). Maestranza Films/Saga-Productions/Un Franco 14 Pesetas, 2010.

*Joan March, els negocis de la guerra.* M. Dolors Genovès (dir.). TV3, 2003.

*L'or de Moscou.* Maria Dolors Genovès (dir.). TV3, 1994.

*La buena nueva.* Helena Taberna (dir.). Lamia Producciones, 2008.

*La caja.* Juan Carlos Falcón (dir.), 2007.

*La cinta blanca.* Michael Haneke (dir.). Les Films du Losange/Wega Film/X-Filme Creative Pool, 2009.

*La doble vida del faquir.* Esteve Riambau; Elisabet Cabeza (dir.). Oberon Cinematogràfica, S. A., 2004.

*La forma exacta de las islas.* Daniel Casabé y Edgardo Dieleke (dir.). Ajimolido Films-Bloco/INCAA, 2012.

*La guerra de Severo.* César Fernández (dir.). Tristana Films, 2008.

*La guerrilla de la memoria.* Javier Corcuera (dir.). Oria Films, 2002.

*La historia oficial.* Luis Puenzo (dir.). Historias Cinematográfica/Progress Communications, 1985.

*La hora de los valientes.* Antonio Mercero (dir.). Enrique Cerezo P. C., 1998.

*La lengua de las mariposas.* José Luis Cuerda (dir.). Sogetel/Las Producciones del Escorpión/Canal+ España/Televisión Española, 1999.

*La luz prodigiosa.* Miguel Hermoso (dir.). Azalea Producciones Cinematográficas, 2003.

*La madre sola.* Miguel Paredes (dir.). Intermedia Producciones, 2011.

*Las maestras de la República.* Pilar Pérez Solano (dir.). Transit Producciones, 2013.

*La matanza.* María Giuffra (dir.), 2003.

*La memoria recuperada.* RTVE, 2006.

*La mirada invisible.* Diego Lerman (dir.). El Campo Cine/MMM Film Zimmermann, Co/Agat Films, Cie/Factor RH Producciones, 2010.

*La mujer del anarquista.* Peter Sehr y Marie Noëlle (dirs.). Zip Films/P'Artisan Filmproduktion/Cine Boissière/KV Entertainment, 2008.

*La noche de los lápices.* Héctor Olivera (dir.). Aries Cinematográfica Argentina, 1986.

*La parte por el todo.* Andrés Martínez; Santiago Nacif; Roberto Persano (dirs.), 2015.

*La última mirada.* Víctor Jorge Ruíz (dir.). Cinemagroup Producciones/ABS Film Company, 2010.

*La vida en rojo.* Andres Linares (dir.). Producciones Cinematográficas Alea, 2008.

*La vida perra de Juanita Narboni.* Gerardo Bellod (dir.). ZAP Producciones/Tingitania Films, 2005.

*La voz dormida.* Benito Zambrano (dir.). Warner Bros. España, 2011.

*Las trece rosas.* Emilio Martínez Lázaro (dir.). Enrique Cerezo P. C./Pedro Costa, 2007.

*Leonera.* Pablo Trapero (dir.). Coproducción Argentina-Brasil-Corea del Sur ,2008.

*Les fosses del silenci.* Montse Armengou; Ricard Belis (dirs.). TV3, 2003.

*Los caminos de la memoria.* José Luis Peñafuerte (dir.). Marion Hänsel, José María Lara, José Luis Peñafuerte (prod.), 2009.

*Los colonos del Caudillo.* Lucía Palacios y Dietmar Post (dirs.). MEDIA-A Programme of the European Union/Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha/Centro de Estudios de Castilla-La Mancha/UCLM/Nipkow Programm Berlin/40Grad Film Munich/aha Media Berlin, 2013.

*Los girasoles ciegos.* José Luis Cuerda (dir.). Sogecine/Produccions A Modiño/E. O. P. C./Producciones Labarouta, 2008.

*Los niños de Rusia.* Jaime Camilo (dir.). Tibidabo Films, 2001.

*Los pasos perdidos.* Manane Rodríguez (dir.). Anola Films/Atlanta P. C./Alfa Visión, 2001.

*Los que quisieron matar a Franco.* Pedro Costa y José Ramón da Cruz (dirs.). Didac Films/RTVE, 2006.

*Los Rubios.* Albertina Carri (dir.). Coproducción Argentina-EE. UU., 2003.

*M.* Nicolás Prividera (dir.). Trivial Media, 2007.

*Madres de Mayo.* Pablo Yotich (dir.). Che Contenidos, 2013.

*Maquis. La guerra silenciada.* Enric Calpena, Francesc Masip (dir.). TV3, 2001.

*Memoria de las cenizas.* Eduardo Montero (dir.). Intermedia Producciones, 2011.

*Missing children/Niños desaparecidos.* Estela Bravo (dir.). Producciones América Latina/Cinema Guild, 1985.

*Nietos, Identidad y memoria.* Benjamín Ávila (dir.). Daniel Cabezas (prod.), 2004.

*Niños robados.* Salvador Calvo (dir.). Telecinco Cinema/Mod Producciones, 2013.

*No pasarán, álbum souvenir.* Henri-François Imbert (dir.). Libre Cours, 2003.

*Nordeste.* Juan Solanas (dir.). Polar Films/Montfort Producciones/Onyx Films, 2006.

*Operació Nikolai.* Dolors Genovés; Llibert Ferri (dir.). TV3, 1992.

*Operación Palace.* Jordi Évole (dir.). La Sexta, 2014.
*Otaola o la república del exilio.* Raúl Busteros (dir.). Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)/Producciones Redondo S. A. de C. V., 2000.
*Pa negre.* Agustí Villaronga (dir.). Massa d'Or Produccions/TV3, 2010.
*Pájaros de papel.* Emilio Aragón (dir.). Antena 3 Films/Versátil Cinema, 2010.
*Papá Iván.* María Inés Roqué (dir.). Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)/Fonca/Zafra Difusión S. A., 2004.
*Por esos ojos.* Gonzalo Arijón; Virginia Martínez (dirs.). Point du Jour/TV Ciudad, 1997.
*Potestad.* Luis César D'Angiolillo (dir.), 2002.
*Pregúntale al viento.* Albert Pardo (dir.), 2000.
*Proyecto Lebensborn.* Milan Cieslar (dir.). Ceská Televize/Happy Celluloid, 2000.
*¿Quién soy yo?* Estela Bravo (dir.). Nora Eisenberg (prod.), 2007.
*Roig i Negre.* Dolors Genover (dir.). TV3, 2006.
*Silencio roto.* Montxo Armendáriz (dir.). Oria Films, 2001.
*Sin identidad, Robada.* Joan Noguera (dir.). Diagonal TV/Antena 3, 2014.
*Shoah.* Claude Lanzmann (dir.). Les Films Aleph/Historia/Ministère de la Culture de la Republique Française, 1985.
*Soldados de Salamina.* David Trueba (dir.). Lolafilms/Fernando Trueba P. C./RTVE, 2003.
*Stolen Babies, Stolen Lives. Bebés robados, vidas robadas.* Peter Svatek (dir.). Josette Gauthier (Prod.), 2008.
*The Children of the Disappeared/Los hijos de los desaparecidos.* Susanna Handslip (dir.). Ideal World/Sara Woodford, 2003.
*The Disappeared.* Peter Sanders (dir.). Sanders Productions, 2007.
*The Silence of Others.* Almudena Carracedo; Robert Bahar (dirs.). Semilla Verde Productions/Lucernam Film, 2018.
*Tierra adentro.* Ulises de la Orden (dir.). INCAA/Polo Sur Films, 2010.
*Torneu-me el fill!* Montse Armengou; Ricard Belis (dirs.). TV3, 2012.
*Tres mentiras: el complot de los niños robados.* Ana Murugarren (dir.). Blogmedia/ETB, 2014.
*Verdades verdaderas. La vida de Estela.* Nicolás Gil Lavedra (dir.). Aleph Media, 2011.
*Victoria.* Adrián Jaime (dir.). INCAA/Red de Mujeres Solidarias, 2008.
*Vidas Privadas.* Fito Páez (dir.). Circo Beat/Mate Producciones S. A./Videocolor, 2001.
*Virgilio Leret. El caballero del Azul.* Mikel Donazar (dir.). RTVE, 2012.
*Wakolda.* Lucía Puenzo (dir.). Historias Cinematográficas Cinemania/Dreamer Joint/Venture Filmproduction/Hummelfilm/Pyramide Productions/Wanda Films/Telefe, 2013.
*Yo serví al rey de Inglaterra.* Jiri Menzel (dir.). Rudolf Biermann (Prod.), 2006.

## Cómics citados


Abadía, Ximo (2017): *Frank. La increíble historia de una dictadura olvidada*. Madrid: Dibbuks.

Altarriba, Antonio; Kim (2009): *El ala rota*. Alicante: Edicions de Ponent.

— (2009): *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.

Cava, Felipe; Seguí, B. (2009): *Las serpientes ciegas*. Pontevedra: BD Banda.

Fernández, N.; Gálvez, P. (2006): *Nuestra Guerra Civil*. Córdoba: Ariadna Editorial.

Gallardo, Miguel (1997): *Un largo silencio*. Alicante: Edicions de Ponent.

García, Jorge; Martínez, Fidel (2005): *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.

García, José Pablo; Preston, Paul (2016): *Guerra Civil española*. Barcelona: Debate.

— (2017): *La muerte de Guernica*. Barcelona: Debate.

Giardino, Vittorio (2002-2007): *No pasarán*. Barcelona: Norma Editorial.

Giménez, Carlos (1979): *Paracuellos. Auxilio Social*. Madrid: Ediciones de la Torre.

— (2011): *Todo Barrio*. Barcelona: Debolsillo.

— (2011 [2007-2009]): *Todo 36-39 Malos tiempos*. Barcelona: Debolsillo.

— (2012 [2007]): *Todo Paracuellos*. Barcelona: Debolsillo.

— (2013): *España Una, Grande y Libre*. Barcelona: Debolsillo.

Llobell, Sento; Uriel, Elena (2013): *Un médico novato*, Barcelona: Ediciones Salamandra.

— (2015): *Atrapado en Belchite*. Valencia: Autoedición.

— (2016): *Vencedor y vencido*. Valencia: Autoedición.

Martín, Jaime (2017): *Jamás tendré 20 años*. Barcelona: Norma Editorial.

Muñoz, David (2012 [2007]): *La casa de los susurros*. Palma de Mallorca: Tebeos Dolmen Editorial.

Roca, Paco (2005): *El faro*. Bilbao: Astiberri.

— (2014 [2013]): *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.

Santamaría, Carlos; Farruco, Pepe (2006): *Primavera tricolor*. Barcelona: Fundació Pere Ardiaca.

Torrecillas, Mario; Alba, Tyto (2009): *El hijo*. Barcelona: Glénat.

Trillo, Carlos; Varela, Lucas (2009): *El síndrome de Guastavino*. Buenos Aires: Mondadori.

Zapico, Alfonso (2017-2018): *La Balada del Norte*. Bilbao: Astiberri.